

抱月全集

第三巻


LIBRARY
FEB 16 1968
UNIVERSITY OF TORONTO



書齋の抱月氏

第三卷『美學及歐洲文藝史』の編纂に就て

美學は島村先生第一の專攻科目で、東京專門學校在學中から、すでにこの研究に沒頭され、後英獨遊學中、及び歸朝後も引つゞいて、少くも藝術座を組織される丁度前まで、即ち文藝家としての生涯の大部分を、先生はこの研究に捧げられた。そして、美學上の纏つた著述を公けにされる筈であつたが、つひに其の實現を見るを得なかつたのは、先生のためといふよりも、我が學界のための最大遺憾事であつたことといふ迄もない。

尤も、美學として纏つたものが全然ないではない。本書所載『美學概論』の如き、たしかに纏つたものである。しかしこれは明治四十一年から四十二年にかけて早稻田大學文科の學生のために講義された稿本を基として纏められたもので、其性質上、先生獨自の美學といふよりは寧ろ通俗平易な美學入門書といふべきもので、嘗つて早稻田文學社編纂の『文藝百科全書』の中に『美學入門』の名の下に揭載されたのもこれである。これに比すると『美學未定稿』は同じく講話體のものではあるが遙かに多く先生の獨自の美學上の見識が加へられてゐるものゝやうに思はれる。これは大正三年九月から翌四年五月頃迄に早稻田大學文科の學生のために講義された稿本に依つて編者が纏めたもので、先生の美學上の發表としては恐らく最後のものであらうと思はれる。

先生の美學を編纂しながら、編者が今更のやうに感心したことは、先生の學者的態度である。官私を問はず大學の敎授には、幾年も一つの稿本で講義をしてゐるといふやうな人がよくある。わが島村先生には斷じてさういふところがなかつた。

編者は『美學未定稿』を編むべく先生の遺された數種の稿本を調べたが、說明の仕方や、立論の樣式やが決して同じではない。いづれも多少づゝ違つてゐる。恐らく毎學年稿を新たにされたものであらうと推せられる。即ち毎學年そこに新しい研究と新しい說明とを加へることなしには滿足されなかつたのである。そして、その結果、先生の美學がいかにその研究を深めて行つたかは、明治四十一年の稿本である『美學概論』と大正三年のそれである『美學未定稿』とを比較したものゝ容易に首肯けるところであらうと思はれる。

先生の稿本はかやうに毎學年變つてゐた。從つて、『未定稿』の編者は、その何れによるべきかに少なからず迷はざるを得なかつた。が、やはり稿本としての最後のものによることにした。そして先生のこの稿本は、鉛筆の走り書きであるため、文字の磨消して不明のところなども所々にあるので、それらはその講義に出席した當時の學生であつた人のノートを參酌した。その上、この稿本には章の題目だけがあつて、その內容が缺けてゐるところがあるので、それらは、「缺く」と明記して置いたが、尙讀者の便を謀つて先生の他の講義の中から、その內容に相當するところを併せ揭げて置いた。

先生の美學は上に述べたやうに、つひに纏つたものとはならなかつた。乍然纏らなかつたとは云へ、それが、いかに歐洲最近の思潮に棹した、淸新なものであつたか、又いかに獨創的な天才的な閃きに充ちたものであつたかは、美學及び美術上の多くの論文、即ち本書所載『美學及美術上の研究』の中の諸論文の讀者の誰しも否み得ないところであらう。實際この中の多くは先生の藝術的收穫の中の最も重要なるものであることと論を待たない。

『歐洲文藝思潮講話』は大正元年八月信州長野に於ける講習稿本を基とし、これに大正元年度早稻田大學文科の講義の稿本を參考して編纂したものであつて、人名の生死年月、固有名詞の原語等、稿本に漏れてゐたものは、全體の統一のために且

つは讀者の便利のために、編者が挿入したものも可なりにある。

「文藝概論」と『藝術論講話』とは共に、美學的見地からものされた先生の藝術論として注目すべきものであらう。

「サンタヤーナ・マーシャル。リップス美學綱要」は、嘗つて早稲田大學出版部の文學科講義錄に「最近美學説講話」と題して掲げられたもので、もと先生の門下生の筆になつたものに先生が加筆されたものであるから、嚴密には、全集に入れるべきものでないかも知れないが、先生の美學及一般美學研究者の參考にもとこゝに掲げることゝしたのである。尙この第三卷は第四卷「新美辭學及文學概論」と併せ讀まるべきものであることを附記して置く。

大正八年八月十五日

本間久雄

凡例

一、本集は故島村抱月氏の文藝上の業績を永久に傳へるため編纂したものである。

二、本集はすべて八卷、第一卷及第二卷『文藝評論』第三卷『美學及歐洲文藝史』第四卷『新美辭學及文學概論』第五卷『飜譯』第六卷『創作』第七卷『文藝雜纂』第八卷『隨筆日記書簡』の順序である。

三、本集全體の編輯について金子馬治氏を顧問とし中村吉藏、片上伸、相馬昌治、中村將爲、本間久雄の五名各その勞を分つた。

但し第一卷所載の『抱月島村瀧太郎先生小傳』は相馬昌治の筆になつたものである。

又第三卷の編輯は本間久雄主としてこれに當つた。

四、本集の出版については高田早苗、坪內雄藏兩先生を始め、早稻田大學出版部、春陽堂、新潮社、金尾文淵堂、南北社、忠誠堂等の厚意を受けたところが多い。こゝに明記して謝意を表す。

五、本集の裝幀は抱月氏の令孃君子の手に成つたものである。

抱月全集第三卷目次

美學概論（明治四十二年發行早稻田文學社編纂『文藝百科全書』所載）

美學及美術上の研究

美術講話

美學未定稿（大正元年度早稻田大學文學科講義稿本による）

サンタヤーナ
マーシャル　美學綱要（明治四十四年度早稻田大學出版部『文學科講義錄』所載）
リップス

歐洲文藝思潮史講話

美學概論

美學概論

一　美學の來歴

美學の定義

美學と云へば我國では極めて新しい學問であるが、西洋でもこれは新しい學問の一つで、少くとも學問として一定の形をなしたのは十八世紀の後半頃からである。

さて美學は其名の示す如く美の學問であつて、普通に美の哲學又は美の科學などゝ云はれて居る。併しながら其美とは何ぞや、と問はるれば誰しも説明に窮する。例へば美しい花、美しい容貌など云ふ場合の美しいと云ふこと、又好い味ひ好い薫りなど云ふ所謂愉快と云ふ意味の場合の好いと云ふこと、又は何か偉大なものに對して感ずる莊嚴と云ふこと、乃至は可笑しいものに對して感ずる滑稽とか、諧謔とか云ふこと、これ等はすべて美と云ふ言葉の內容となり得るものゝ如く思はれる。かくの如く美の內容は極めて複雜であるが、この間何らかの統一は無いか。一貫した或るものがありはしないか。而して其美が人生と如何なる關係を有するか。これ等を研究するのが即ち美學である。

又美と云ふ言葉には普通たゞ綺麗だ、麗はしい、可愛らしいといふ意味のみが含まれて、其反對のものは一切はいらないやうにも解せられる。さうなると美は如何にも狹隘なものになつて、例へば痛切な悲しみ、悶へなどいふものを中心とした藝術類は、美でなくなる。そこで美と云ふ言葉の內容はずつと押しひろめざるを得なくなる。殊に近代の文藝になると、益々其傾きを強くする。狹い意味での美なんかは、却つて斥けるやうな傾向のものが現はれて來る。であるから美學をしてあらゆる文藝の哲學たらしめんためには、其美といふ言葉の內容を擴張して、單に一切藝術の行止りと云ふ位の意味にする。又は美といふ言葉を捨てゝ、凡て藝術的現象の哲學又は科學と言ひかへてもよい。即ち美學とは結局藝術的現象の成立する次第、及びそれが人生に對する關係を研究するものと言ふことになる。

美學の起源と發達

扨て美學が一つの獨立した學問となつたのは前にも一言した如く十八世紀後半からであるが、西洋に於ける此の學の端緒は夙に二千年前のギリシャの哲學者にも求められる。即ちプレトー(Plato)、アリストートル(Aristotle)等に於て既に嚴然たる美論が存して居たのである。尤も支那及び日本にも詩話、文話、歌話、書話等に美學の材料がないではないが、何れも皆斷片のもので、是れが統一的說明に向つたものはない。プレトー、アリストートルの二人の中でも、アリストートルは特に其の緻密な分析研究が科學的な色を帶びて居た點に秀で、プレトーは、この先驅者とも云ふべきもので、彼は實に、かの旺盛を極めたペリクリーズ時代の藝術以後、始めてやゝ纒つた美論の端を啓いたのである。其の以前のものはソークラチーズにしても、其の他の哲學者にしても極めて斷片的且つ漠然たるものであつた。下つてローマに至り、かの新プレトー學派の一人なるプロチヌス(Plotinus)に一種の美學が存在して居た。中世紀になつて、あらゆる學問が荒んだと同じく美學と亦一時殆ど跡を絕つたのであるが、近世になつてから他の方面に於ける哲學の勃興と共にドイツの

ヴォルフ(Wolff)ライプニッツ(Leibniz)等の哲學者に早く已に其の萠芽が現はれ、バウムガルテン(Baumgarten)と云ふ哲學者に至つて始めて獨立した學問となつた。而して大哲カント(Kant)に至つて、始めて近世美學の基礎が定められたといつてよい。されば我等が近代美學を研究するにはバウムガルテン及びカントを其の發足點としなくてはならぬ。又上代の美學にはプレトー、アリストートルを以て中心とするのが便宜である。

ギリシヤ美學

かく變遷せる美學は其の研究法及研究の結果に自ら時代と相應じた特色がある。即ちギリシヤ美學が模寫論、理想論及び形式論の三つを以て其の主なる特色とする。模寫論では美の本源をば現實自然の世界から遙かに離れた或る高い所に別に定めて置いて、而して自然界は其の寫であり藝術は更に之を模寫したものであるといふ。而して現實からかけ離れた高い所にあるものは所謂理想で、是れが至極最上の美の根元であるとするのである。斯くして模寫論は一面また理想論となる。是れは專らプレートの唱へた所でアリストートルにも模寫論はあるがプレトーは特に理想論から出發した模寫論で、アリストートルは模寫論に重きを置いて論じてゐる。即ちアリストートルに從へば藝術は自然物の模寫であるが、模寫し得て眞に迫ることを發見する悦び及びかやうな模寫力の嘆賞が美を成立せしむる所以であるといふ。又ギリシヤ美學の今一つの特色たる形式論とは、一言に盡せば、種々の事物に就いて我々が物理的に分解し得る屬性のみを引出し、而して、これ等の各々の數理學的關係に依つて組立てゝ見る其の組立方、即ち形式に美が存在するとした說である。例へば物體から先づ線といふ屬性のみを取り出して、さて二本の線が兩方共に均衡を保つて進んでゆけば、其の線の均衡といふ關係が即ち美の根本である。又は色彩といふ屬性のみを取り出して、これが二種對照してゐれば其の對照といふ形式が即ち美であるといふやうに說くのである。かくの如く、當時の形式論が、物理的形態を主としたのは、すべて原始的研究時代

の常として自らのことであるが、これには又當時のギリシャ藝術そのものも大に與つて力があつた。

近世美學の理想說と形式說

ギリシャ美學に於ける理想說は後世の名を當てはめれば所謂抽象理想說 (Abstract Idealism) であつて、此の考へ方は、中世を通じて、基督教的勢力の學問界に漲れる間は美學ばかりでなく、あらゆる方面の思想に跡をとゞめたものである。然るに十九世紀になつて所謂具象理想說 (Concrete Idealism) と云ふものが他の方面の傾向と相應じて發展した。蓋しヘーゲル (Hegel) 等以後近代の美學者で、理想說を唱へるものは、この具象理想說に入るのが多い。具象理想說に於ては美の最高標準が地上のものとなり、現實のものとなり、人間のものとなつたのであり、又ギリシャ美學に端を發した形式說は或は低級美として他の高級美の下に立つものと見られ、或は依然としてそれが唯一最高ではあるが、意味を變じて客觀的を主觀的に移したものと見られ、近世の美學に攝取せられて居る。前者の例はヘーゲル、ハルトマン (Hartmann) 等に見られ、後者はヘルバルト (Herbart)、チムメルマン (Zimmermann)、リップス (Lipps) 等に見られる。

模寫と再現

今一つギリシャ美學の特色であつた模寫說は理想說などの發展と共に近世に於ては一方全く其の地位を轉倒して模寫といふことを以て却て藝術に累するものとなし、模寫 (Imitation) に代へるに創作 (Creation) を以てする傾向となつた。然しながら一方この說とも異なつて、模寫といひ創作といふことの代りに、再現 (Representation) 說明 (Interpretation)、發見 (Discovery) 等の語を用ふることがある。所謂リアリズムの藝術にそれが多い。

以上說いた所は近世美學がギリシャ美學と相連關して、而も相違した特徵であるが、尙近世美學の特徵一二を擧ぐれば、第一美の觀念が道德若しくば功利といふ觀念から獨立したことである。即ちカントの所所謂脫實感說 (Disinterestedness)

は明かに此の意義を傳へたものである。而して此の脫實感の思想は次第に進化發展してハルトマンに至り遂に脫實體の說にまで到着した。即ちハルトマンの有名なる假象說（Schein）はこれである。又此の思想と連關して、美の目的、若くば結果は快樂であると云ふ、ギリシャの思想には美を以て善に屬するものと見る道德的傾向、之を利用に屬すると見る功利的傾向等も含まれてゐたのであるが、カントの無利害說に至つて明かに道德及び功利から獨立した。又此れと關連して快樂說、遊戲說、假象說及び此れに反動する思想等も起つて、無數の新說が派生し、近世美學をして紛然な狀態を呈せしめてゐる。更に美學上の最近の特色は其の研究の方法の上に存する。即ち上代の美學が、多く研究材料を客觀的現象に求めたのに反して、近世美學は主觀的現象を重んずる。所謂心理的研究の起つた所以である。而して、これと相並んで、更に美の動的方面、即ち發達の方面から種々の美現象を比較して研究する傾向が生じて、こゝに所謂歷史的、社會學的、乃至人類學的美學を勃興せしめたことも近世美學上特に著しい現象の一つである。すべて此等の點は尙後章に於いて一層明になるであらう。

近世美學の特徵

二　美學の獨立

近世美學成立の由來

美學が一個の學問として獨立したのは、今から百五六十年前ドイツのバウムガルテンに依つてゞあることは前にも一言した。今この美學獨立の歷史を更に委しく述べるには自ら當時の哲學界と連關せざるを得ぬ。當時の歐洲哲學界、就中スピノーザ（Spinoza）、ライブニッツ、ヴォルフなどいふ所謂知識派の哲學者が勢力を占めてゐたドイツの哲學界には、人間の知識を明暗の二つに分けて、其の明るい方は上等の知識、暗い方は劣等の知識と云ふやうに考へる傾

向があつた。而して其暗い方の知識とは常に人間の五官に關係した知識であつて、明るい方は、即ち五官を離れた知識で、而して哲學はこの明るい方の知識を取扱ふものであるとした。スピノーザの言に「感覺及び情慾は思想の混亂狀態より起つたものである」と、即ち如何に當時の哲學者等が感覺を賤んだかゞ判る。蓋し、未だ基督教的の餘威を脫せざる當時の哲學界にあつては肉體を賤しみ靈を貴ぶ自らの勢ひといふべきである。然るにバウムガルテンは更に一歩を轉じて明暗二種の思想は必ずしも高尙劣等の區別を定むべきでは無い。何れも同等に重要な知識であるが、研究をするには却つて其の暗い方の知識即ち感覺と連關する方のものが、より多く的確必要であるから之から出發しなければならぬと思惟した。こゝに於て彼は千七百五十年『エステーチカ』(Aesthetica) と題するラテン語の一書を著した。『エステーチカ』はギリシャ語の "αἰσθητικος" から源を發したので字書學者の說明によると此の語は感覺に關するものといふ義である。而して彼は此の感覺に關した知識、即ち暗い方の知識は取りも直さず美であるとなした。即ち彼の感覺論は同時に彼の美論であつたのである。尤も美が感覺に關する知識、即ち暗い方の知識に屬するものであると云ふことは、彼の前に出た哲學者ライブニッツに早く其の萠芽を認め得る。即ちライブニッツは美は明瞭な意識と不明瞭な意識との境にある半明瞭の意識に存するとしたのである。併しながら感覺論を直ちに美論に組織立てたのはバウムガルテンで、かくして獨立した美學を更に完成して近世美學の基礎を定めたのはカントである。

三　美學研究の方法及び目的

美學研究の方法を述べる前に美學研究の目的を一言せねばならぬ。而してこれには先づ美學と科學及び哲學の關係につい

て考ふるを要する。美學が科學ならば其目的も又科學の目的であり、哲學ならば哲學の目的でなくてはならぬ。美學は果して科學、哲學いづれに屬すべきものであるか。すべて吾人の系統ある知識的過程即ち學問は其の目的の上から見て二つに大別することを得る。一つは部分的、一つは統一的、又一は實用的、一は精神的である。これがやがて科學と哲學との目的觀上の一區劃と見られる。而して美學はどちらかといへば哲學に屬すべきものである。元よりその研究の順序として科學的方面をも取り入るゝ必要あることは云ふ迄もないが、その至極は哲學に至らなければ完成せぬ。蓋し哲學といふにも解釋は種々あるが、茲では人生最上の統一問題を取り扱ふもの、即ちその事物の人生に對する最後の價値を論ずるものを哲學といふ意に解する。普通に所謂科學は說明に始つて說明に終る。例へば物理學、醫學などの如く、その研究の素材は常に事物の現在狀態の一部であつて、それを蒐集し分類し解析し統一すればそれで滿足する。所謂說明科學である。然るに美學の研究中心たる美とは元來價値判斷の意義即ち値踏みをする心持に屬するものであつて、例へば甲が美で、乙が美でないといふのと、甲は白く乙は黑いとふのとは其性質を異にする。甲が美で乙が美でないといへば甲が乙よりも一層望ましいもの、我れに價値の多いものといふことになる。この價値の源を研究するのが即ち美學である。この意味に於て美學は哲學である。科學は說明に說明を加へ、知識に知識を積み重ねてゆけば、それでよいのであつて、その知識と知識との間に些かの斷隙もなければそれでよい。然るに美研究の場合に於ては、そこに價値判斷の意識が加はるから、その研究の始めと終りとに知識的過程とは異なれる一種の過程が存在する。これ即ち情意的過程であつて、甲が乙よりも快いとか一層多く欲しいとかいふ、價値判斷の存する所以である。而してこの情意的過程と知識的過程との間には斷隙が存する。此の斷隙を埋めんとするのが哲學だとも云へる。であるから單に說明學として科學としての美學は到底未だ完全なもの

美學と科學と哲學との關係

と云ふことが出來ぬ。

これに反して美學を哲學として取扱ふ場合には、他のあらゆる哲學と同じ根據を有し得るに至る。即ち美と云ふ現象は人生に於て、如何なる地位關係を保つべきであるか、吾等は此れに對して如何なる態度覺悟をとるべきであるか。畢竟美の人生に存立する理由如何。これらの問題を解釋するは即ち美學の本領とするところであつて、而してこの本領を果すためには美學は必ず哲學の領域に入らねばならぬ。美學が一種の哲學なるの理はこゝに存する。たゞこの問題に達する爲めには精確な知識の基礎を要するが故に、玆に基礎としての科學的研究を要して來る。美と云ふ現象の成立する狀態を主觀的にも客觀的にも分解し整理して知識の屆く限り確乎たるものにして置いて、さてそれと最後問題との干係を論ずるのが至當の順序である。

ギリシヤ美學研究法

さて美學は古來いかなる研究法をとつて來たか。上代の美學即ちギリシヤ美學は已に前にも述べた如く、先づ物理的ともいふべき研究法を用ひた。即ちその形式說の如きは全くこの研究法の結果から生れたもので、たゞ見聞するまゝの表面的現象を分解した趣がある。また哲學的說明を用ひたこともプレトー等の理想說によつて窺はれる。即ち理想と云ふが如き空虛的な、經驗以上の或物に歸着せんとしたのである。

近世理想派美學の研究法

近世になると哲理的研究法が益々盛んになつて殊にドイツを中心とした美學は多く哲理的に美は理想の現はれであると云ふ樣に研究して行つた。併しながらその弊は動もすれば哲學者が、自らの哲學の系統を補足せんが爲めに自分の哲學から割出して、自分の理想はかくの如くであつて、而して美とはかゝる理想の表現でなくてはならぬといふやうに極めて獨斷的に傾く嫌ひがあつた。

心理的及歴史的研究

そこで一般の科學的傾向と共に美學も次第に科學的ならんとするに至りその結果として哲學的のものも先づ科學の基礎に立たんとし、また所謂心理的研究も起つて來た。而して更に下つてドイツ、フランスを中心として所謂歴史的研究法といふものが起つた。上の心理的研究法と相待つて研究の歩を進めつゝあるベルギーのヒルン氏(Hirn)の『藝術の起原』(Origins of Art)ドイツのグローセ氏(Grosse)の『美術の起原』(Anfänge der Kunst)などはかゝる研究法によつた美學書である。而してこの研究法によるものは、ヒルン氏の如く、大むね、野蠻未開の人の藝術即ち原始時代の藝術が常に實用功利の爲めに造られたるものであると云ふことを證據立てゝ、世人が、動もすれば相背き相反する性質のものとして認めて居る美と實用乃至功利との間には、寧ろ密接の關係があるとなすに至つた。これらは歴史的研究法によつた新發見といふことが出來る。これを要するに心理的研究と歴史的研究と、この二つが最近美學上の研究方法から見た二大特色である。

四　美論の種々

古來美に關する種々なる解釋を分類せずして隨意に數へ擧ぐれば、形式説、理想説、現實説、及び諸種の心理説等がある。今、其の中の主なるものを概説する。

形式説

先づ形式説について云へば美學上の形式説は第一章で述べた如く美學史上最も古い思想の一つで、これを客觀的、主觀的の二つに分ち得る。ギリシャ美學の形式説は前者で、ヘルバルト、チンメルマンの形式説は後者である前者に屬するプレトーの形式説は其の『對話篇』(Dialogues)中の諸處に散見するもので、要とするところ、眞の

快樂は色彩と形式との美によつて與へられるといふに歸する。蓋しこゝで所謂形式とは事物の全形と云ふ意で無く、直線、曲線、及び圓平面凸面等を指すもので、而してこれらによつて成立する美はたゞに比較的に美なるばかりでなく永久的に美なるものであると云ふにある。アリストートルの形式說は其の『詩學』(Poetics) の中にある。即ち美は完全なるものでなくてはならぬ。又一定の大さを有するものでなくてはならぬ。而して完全と云ふ以上、それは始、中、終の三部を供へたものでなくてはならぬ。而して又かゝる完全な形は大に過ぐることなく、小に過ぐることなく中庸を得たるものでなくてはならぬと云ふにある。この形式說を最も明白に解釋したものはドイツの美學者シャスレル (Schasler) で其の『美學史』(Kritische Geschichte der Aesthetik) に謂へらくアリストートルの形式といふ思想の內容は定限、秩序、均整の三に歸する。而して此の三者は要するに變化の統一 (Einheit des Mannigfaltigen = Unity in Variety) 即ち種々多樣のものが一原理に統一されることに外ならぬと。

ホガースの客觀的形式說

近世の形式論の中で所謂イギリス派の形式論は全く以上ギリシャ形式說と其の脈を同じくしたものであつた。この例は畫家で兼ねて美學者たるホガース (Hogarth) に求められる。彼は其の著『美の解剖』(The Analysis of Beauty) の中で美の構成條件として大略下の五つを擧げた。即ち適合 (Fitness) 變化 (Variety) 一定 (Uniformity) 單一 (Simplicity) 複雜 (Intricacy) 分量 (Quantity)。而してこの中の何れかゞ存在すればこゝに美が存するとしたのである。而して彼は此の說を確かめるために所謂美線 (Line of Beauty) の說を立てた。謂へらく世に波線程よく美の根本原理を表したものは無い。波線は其部分に於て屈折多樣な曲線で、全體に於ては一律の直線である。即ち變化の統一と云ふことを最もよく表したものであると。以上プレトー以來の形式說を客觀的形式說と名づけ得る。

ヘルバルトの主觀的形式說

これに對して主觀的形式說とも呼ぶべきはヘルバルト、チムメルマン、リップスなどである。こゝではヘルバルトを例に擧げることゝする。

ヘルバルトの哲學は所謂實在論で、即ち彼は哲學の根本を個々の經驗的知識に置くと共に、これら個々の經驗的觀念がいくつも相集り相離合する關係に吾人の心的現象があるとして、而して彼は結局美を以てかゝる個々觀念の關係に歸するものとした。固より彼は觀念の起る本をば飽くまで客觀にあるとして居るから其の點では客觀說であるが、其の客觀にある個々の實在の調和的關係が美であるといふと共に、それが美として快を生ずるのは主觀の個々觀念がそれに應じて調和的に活動し暢發するからであると云ふ。これが彼の說の要旨である。即ちヘルバルトに至つて、從來の形式說が提唱した客觀的要件としての變化の統一と云ふことが一歩主觀の心理的方面に立ち入るに至つたのである。是れその主觀的形式說と云つてよい所以である。

此の次第を推しすゝめて行くと、結局吾々の心活動の諸部が矛盾し反撥しないで又具體的觀念たるの性をも失はないで調和的、即ち變化の統一と云ふ形式で暢びて行く所に美があると云ふことになる。一種の心理的說明として心力調和說と名づけ得べきものに入る。事物の形式から心の形式に入るのである。カント等にも、其の想像力と理解力との調和を美とすると云ふ思想があつた。一種の心理的形式說であらう。

抽象的と具象的と

形式說はまた抽象的と具象的とにも分れ得る　抽象的形式說は即ち上來の諸說で、具象的形式的とは、そんな風に事物の屬性のみを抽象して關係せしめないで、其事物全體の形態を一つと見て、其の形態そのものが直ちに美の源となると云ふのである。

形式美が低級なものとして取り扱はれてゐる例はヘーゲル、ハルトマン等に見ることが出來る。ヘーゲルに從へば、自然美は人間の作つた藝術美に比すれば劣等であつて、主として形式美の程度にある規律、均整、合法、調和といふが如き統一で止まつて居るのである。それが一個物といふ具體的の統一に達して始めて形式美の域を脱して高級美に入ると。

理想説の二種

此の説もまた形式説と同じく美學史上に最古の思想であつて其の端緒も同じくプレトーに認められる。今これを抽象的具象的の二つに分けて見ると美學史上抽象理想説に屬する重なるものは、プレトーを初めとして、シェリング(Schelling)ショーペンハウエル(Schopenhauer)ゾルゲル(Solger)等で、具象理想説に屬するものはヘーゲル、シュライエルマヘル(Schleiermacher)カリエール(Carrière)シャスレル、ハルトマン等である。

抽象理想説

抽象理想説の主唱するところは、最高の理想を現實の世界から、別に、高いところに離して置いて、而して其の理想が個々物に宿つて現實差別の世界をなす。であるから、個々差別の現實を離るれば離れる程理想に近づく。即ち象を抽けば抽く程高尙になつて、理想に近づくと云ふのである。而して美も亦この理想の發現に外ならないとする。此説の代表者としてプレトーを擧ぐれば、彼は美の發現をば第一に理想の美、第二、自然の美、第三、藝術の美の三段に見た。第一に位するものは理想の美であること云ふまでもない。而して此の理想の美の至極に達したものは永久不變で、不增不減で、普遍圓滿なものである。而して又彼は此の最高理想に達するには愛の力によるものとしたが、是れが階段を說明する所によると結局下から順次抽象して上つて行くものとなつて居る。即ち以爲へらく、如何なる人も初めは事物の美を第一に認める。形の美に接することが多くなれば遂にすべての形の中に共通の美あることを知る。而して此の形式の美を愛する心は更にそれよりも一層よき精神上の美を認めるに至る。次には、これら精神の美に比べて法律制度の美の大なるを

認め、更に學問知識の美の大なるを認めるに至る。かくして最後の階段に達するや、突然最高の美を認知して、胸跳るに至る。此の美は即ち絶對の理想美であると。

抽象理想説と具象理想説との比較

抽象理想説がかくの如く現實を離れ、差別を脱して、而して理想に到達せんとするに反して、具象理想説は現實的存在を以て理想の最もよく現はれたものと認め、理想の存在形式は現實以外にないとする。從つて現實的に下へ個的に發展して行けば行く程理想が發展して行くと云ふのである。而して其理想が現實化して行く細かき順序は此の説の力を極めて説く所で、要するに、抽象理想説は現實から上へ上へと發展してゆかんとするもの、具象理想説は此の反對に上から下の方に發展せんとするものに外ならぬ。即ち共に現實を現實のまゝでは不完全と見るのであるが、たゞ一つは現實を脱せんとし、一つは現實を更に進歩したる現實となさんとする。二者の區別はこゝにある。

ヘーゲル具象理想説

具象理想説の最も明白な始めをなしたのはヘーゲルであるが、この種の説は從來の理想説が、いたづらに絶對架空なものにのみ走り過ぎて、次第に現實的傾向を帶べる近代藝術に對する藝術觀として不適當となつたのを補はんとして出て來たものと云つてよい。此の説の代表者はヘーゲルの外、ハルトマンを最好の代表者とする。彼は又歐洲に於ける理想派美學の一の行き止まりとも見られるから、こゝでは彼の説の大意を擧げる。

ハルトマンの具象理想説

ハルトマンの美學説は極めて複雜であるが、これを二つの重要な方面に分けて見ることが出來る。一つは所謂假象説で、他は具象説であるが、假象説は後に述べる幻象説に入るべきものであるから、こゝで略し、直ちにその具象説に入る。彼謂へらく元來理想は種々の狀態に於て、吾人の經驗に上るものであるが、それがたゞ感覺的假象（假象の説明は幻象説を見よ）として經驗に上る塲合にのみ美と名づけると。これ即ち抽象的でなくて具象的

たるを要すると云ふ意味である。而して理想が具象するには、これを造り出す場合にも、これを享け入るゝ場合にも共に無意識である。吾人はこれを理想とも心付かず、又は理想を具象するとも意識しないでこれをなすのである。而して理想が具象して一定の形をとるに至る作用はこれを論理的といふことを得る。論理的な過程で出來上つた美は小宇宙である。小宇宙と云ふの意は、之が大宇宙の一部であると同時に、それ自らが大宇宙と同じ組織を有し、それに無數の小宇宙を備へて居るからである。さて美がかく小宇宙美にまで具象する階段は七つに分れる。即ち一、感覺的(Sinnliche)二、數學的(Mathematische)三、動的(Dynamische)四、受動豫匠的(Passiv Zweckmässige)五、生的(Lebendige)六、類型的(Gattungsmassige)七、小宇宙的個的(Mikrokosmische Individuelle) 以上七階段を經て發展する。其最初の感覺的階段に屬する美は、無意識的形式美と呼ぶものであつて、これは一層高尚な美に附屬して僅に存在するもので、それ自ら獨立して存在し得るものでない。次に數學的階段に屬する美は第一級形式美ともいふべく、初めて獨立した形式美を成すもの、數學的快感を起すべき美である。普通に所謂形式美即ち變化の統一、均整、調和など云ふもの皆これに屬する。美は此の階段から始めて獨立する。次に動的階段の美は第二級形式美と云ふものであつて動的快感即ちすべて力の現はれつゝあるものに對して感ずる美である。例へば海の浪の寄せ返す有樣、嵐の吹きすさぶ光景など、具體的ではあるが併しながら未だ固まり切らず、たゞ力の動くところにのみ感ずる美である。次に受動豫匠的階段の美とは第三級形式美で受動豫匠的の快感即ちあるものが其のもの自らの目的よりは寧ろ他の者に對して受動的他動的に適當すると云ふ場合に認められる美である。即ち適合(Fitness)の美である。次の生的の美とは第四級形式美ですべて生といふことを認める快感から生ずる美である。次の類型的の美とは第五級形式美で、事物の類型及び種族の共通點を認める快感を主とするものである。即ちある事物が其種族の中で、最も普

遍的な即ち類型的である場合に生ずる美である。これが形式美と名づけ得るものゝ最高の階段である。最終の美はこれを具象美(Das Conkret Schöne)と名づくべきものであつて、事物が一個々々に小宇宙的、個性的なところから生ずる美である。具象美は實に美の最高級にあるもので、この最高級の美と最下級の感覺美とは、具象したものと具象しないものとの兩極端であつて、中間の五階級は即ちより少く具象したものからより多く具象したものに發達する順序階段である。而して之等の諸等級は共存する場合もあり、獨存する場合もあるが下級のものは上級の美を造る爲めには常に破壞せられて、醜となりそれが却つて上級美を複雜に具象し結晶せしむる用をなすと。これがハルトマンの具象論の要旨である。要するに具象理想説とは理想が個的、感覺的、現實的に發現して來ると見る思想に外ならない。

現實說

美學上の現實說(Realism)に關しては古來美學史家の觀方が區々で統一されてゐない。シャスレスの如きは此の說の中にショーペンハウェルとヘルバルトとを入れて居る。然るにヘルバルトは前に述べた如く形式說の中に入れらるべきもの、ショーペンハウェル亦理想說に入れて差支へのない者である。イギリスのバーク(E. Burke)の如きも時として此の說の中に入れられるゝが、彼は一面よりすれば心理派美學に入れらるべきである。由來近世の心理美學は槪して其の經驗的であり科學的である上から現實派に加へて差支へのないものであるが便宜の爲め玆では別項とした。さればば美學上の現實說は一步を進めて解釋すればすべて他の觀方に轉じ得る思想と見るべきである。こゝでは、假りにショーペンハウエルの說を擧げて見る。

ショーペンハウェルは意志を以て宇宙の絕對本體となし、而してこの意志が相對的の形で而して又 Will to live の形の發現し來る時に吾人一切の實際生活の現象が生ずる。然るにかゝる意志を客觀化されたものとして自分自らの直接な意志から

ショーペンハウェル

離して見るとこれが觀念となる。この觀念として天地を見れば天地は意志の直接な苦痛から救はれて美はしく見える。茲に始めて美が成立つ、從つて宇宙間すべての現象は皆これを客觀的に意志の發現した物として見る時はすべて美である。而して藝術はこの意志を完全なる客觀化につくり上げる務をなし、これに依つて美は程度の高い客觀的意志の姿となる。之を名づけて理想といふと。これがショーペンハウェルの中心思想である。されば此の說は當然に理想說に屬すべきが至當であるが、何故にシャスレルはこれを現實說となしたか。イギリスの美學史家ボーザンケ氏(Bosanquet)の批評は間接に之を說明したものである。即ちボーザンケ氏は、ヘルバルト、ショーペンハウェル等を以てヘーゲル等の紆曲的な思想に對する反動と見た。即ち彼等を以て現實から直接に最後の解決に到達せんとした結果、力めて紆曲した知識的說明を嫌ふ所謂直接主義(Directism)を取つたものと見たのである。これ彼等が時として現實說と見られる所以である。而も尙、ヘルバルトは形式說の場合に述べた如く形式といふことに複雜な說明を附して、遂に紆曲的に陷り、ショーペンハウェル亦絕對意志の現はれと見るところに理想觀念といふものを挾んでその說明を紆曲にした。されば更に簡單で更に直接な現實說はないか。これは後の美の定義の條で論ずる。以上形式說理想說現實說共に美を以て客觀的に存在するものとして解釋した說であるが、以下述べる所は美を以て主觀的のものとする重なる心理的の諸說である。

情緒說

情緒說(Emotionalism)この說を唱へるものはイギリスでは心理學者として有名なベイン(Bain)ドイツでは美學者キルヒマン(Kirchmann)などである。この說の要旨は美とは快適な情緒(Emotion)を充實せしめた場合即ち快感的情緒が充分に活動してゐる場合に生ずる心理作用であるといふのである。ドイツではこの說を感情美學(Gefühlsaesthetik)と呼んでゐるがこの場合の感情とは情緒の意味である。

知識説

知識説 (Intellectualism) 此説の説く所は美とは知識の最も滿足に活動する場合に生ずる心的狀態であるといふに歸する。而して知識の最も滿足に働く形は論理的もしくは數學的たるを免れぬ。從つて前に述べた形式説の如きもこれを主觀的方面から見れば即ち一種の知識説である。形式説の根本原理は變化の統一であつて、而して變化の統一は知識の最も滿足に活く形であるからである。たゞ形式の方面を重くすると否との差で、單に知の滿足乃至知の効果が美感であるとするのを知識説とすればそれでもよい。上代ではギリシャのアリストートル、近代ではフランスのボアロー (Boileau) など此の説の代表者である。即ちボアローは其の『詩學』の中で美の根本は明晰にありと定義を下した。而してこの明晰とは要するに知識が最も完全に作用して理解力が最も滿足を得ると云ふことに外ならぬ。これが知識説と云はるゝ所以である。

幻想説

幻想説 (Illusionism) 此説の要は美とは我等の頭の作用がその見て居る事物の形のみに限られて來て客觀的根據の有無を問はなくなつた場合即ち幻の如くなつて向ふにある事物と思はないものを、頭の中で見て居る狀態であると云ふのである。

ハルトマンの假象論

此の説の一代表者はハルトマンで、其の假象論は即ち幻想説に相當する。ハルトマン自らは假象は主觀のみの空想でなく客觀からも發してゐるから主客兩觀の中間に成立する特種の象だといつてゐるが、結局客觀の實體を離れた主觀内の幻象境たるに於ては一であるから、幻象説に數へられるのである。さて彼の假象論は具象論と相並んで美學史上に重要な位置を保つべきものである。彼は假象の意味を説明して謂へらく廣く假象 (Schein) といふ時には理想が有形になつて即ち感覺的現象になつて現はれる場合即ち感覺的假象を意味するが、美の場合にはかゝる現象が更に美的

假象（Aesthetische Schein）と云ふ特別な狀態に入る。今美的假象の成立する順序を云へば第一の境地は其の象が實體から離れること、即ち脫實の境地である。この意を委しく云へば吾人が普通に或事物を取り扱ふ場合には現象をば單に記號と見て、其の奥に橫はつて居る實體を目當てに取り扱ふのであるが、脫實の境では其の實體を忘れて了つて單に現象のみを凡てとして取り扱ふ。其の結果我等が其の事物に對する情が同じく假のものになつて、同時に其の情を所有してゐる主人たる我も亦假の我となる。これを稱して假感（Scheingefühle）及び假我（Schein-Ich）と云ふ。これが第二段境である。而してこの假象假感假我の三つが結合したところに始めて完全な美假象が生ずる。第三段境である。而してかくの如く全く現實世界を離れた夢の如き狀態を續けてゐると、これに伴ふ樂しさといふものが感ぜられて來る。その快樂は即ち實の情であるから從つて實の我がこれに引かゝれて再び美假象の中に入り來る。こゝに始めて初めとは順序が倒になる。即ち始めは主觀の中に假象があつたが、今は假象の中に實の主觀が這入つた形になつた。自分も其の圖中の人となつた氣持で之れを樂しむといふのが即ちそれである。この境地を名づけて美的幻象（Aesthetischeillusion）と云ふ。これが第四段境であると。以上はハルトマンの假象論の要旨であつて同時に幻想說の一例である。

聯想說と心力調和說

聯想說（Associationism）と心力調和說（Theory of the Harmony of Mental Faculty）前者は心理學上の所謂聯想作用に美が存すると云ふ說であつてイギリスの心理學アリゾン（Arison）ドイツの哲學者フェヒナーなどの主唱する所である。後者は吾等心内の知情一切の能力が一つになつて調和的に作用する所に美が成り立つと說くものでカント、ヘルバルト等の學說の一面が此れになることは前に述べた通りである。

快樂說（Hedonism）美學上の快樂說は心理的研究の結果に成つたものとしては、主觀美學の中堅をなすものである。此の

快樂説

説には今日迄種々の變遷がある。イギリス十八世紀の經驗派の哲學者ヒューム (Hume) は一切の快感がすべて美であると唱へたが、然しながら事に美と感ぜざる快感もある。例へば飲食の快感の如き、快感であるが其れが直ちに美感であるとも思はれない。こゝに於て快感に何等かの條件を加へて、其の條件さへ具備すれば快感が美感であるといふ説が起つた。快感が美の單なる結果又は副産物ではなくして、快そのものと美判斷と同一である。此の方が主位であつて他は條件であると見る思想である。其の條件としては無私的快感説、遊戲的快感説、永續的快感説、遊離的快感説などがある。

無私的快感説

無私的快感説に於ては吾人の生活上衣食住等の功用利害とは全く無關係な即ち沒利害 (disinterested) な快感のみが美であるとする。カントの如きは此の説の代表者である。

遊戲的快感説

遊戲的快感説とは上の無私的快感説から脈を引いたもので、要するに美は遊戲本能 (Play-impulse) から生れたもので、實生活には無關係な云はゞ生活力の餘贅を消費する快感であると云ふのである。ドイツでは詩人のシルレル (Schiller) イギリスでは哲學者のハーバート・スペンサー (Spencer) などを此の説の代表者とする。

永續的快感説

永續的快感説はイギリスの美學者マーシャル氏 (Marshall) の唱へるところで其の著『快、苦及び美學』(Pain, Pleasure, and Aesthetics) は感情研究としては心理學上でも重要な地位を占めるものである。その説の要は、一切の快感は美的印象 (Aesthetic Impression) とは云ひ得るがそれを直ちに美とはいひ得ぬ。例へば瞬間的、一時的、當座的の快感はすべて美的印象である。而して、これが美となるには必ず美的判斷 (Aesthetic Judgment) の境を通過しなくてはならぬ。即ち當初の快感が後に於て回顧した場合にも尚初めの快感を持續する時にはこゝに美といふ

判斷が起ると云ふにある。即ち永續(Permanency)と云ふことが美の主要條件である所以である。今一つ

遊離的快感說

遊離的快感說とはアメリカのサンタヤーナ氏(Santayana)が其の著『美感論』(The Sense of Beauty)の中で說く所などである。其の要は快感が自分の心に固着してゐる間は未だ美とは云へないが自分を離れて向ふのものに附着した場合即ち自分から遊離した時に始めてそれが美となると云ふに歸する。即ち遊離(Projection)と云ふことが美の主要條件となるものである。斯んな風で快樂說が含む內容は極めて複雜なものと云はねばならぬ。

以上は美學上の重なる諸說である。これら諸說に對する批評は次の「美の定義」の條に至つて自ら明らかであらう。

五　美の定義

吾人は美の現象を說明する前に一通り心理學的に主觀の構成を說明して置かねばならぬ。

心の二方面

客觀的と主觀的と、知識と情意と、元來吾人の心は、二つの方面に分ち得る。一つは其標示的方面(Presentative side)で他は其の反對に情意又は情意的方面(Emotional and Volitional)である。前者は知識であつて心の客觀的方面である。後者は情意即ち主觀的方面である。更に別な言葉で云へばこゝに或る現象が知の形を取つて心に現はれると之に對して心の他の方面が反應を呈する、其の反應が情乃至意と呼ぶものである。(情意は必竟連續した一の作用である)

而して快樂と云ひ苦痛と云ふものは要するに此の知情兩面の活動の模樣に依りて生ずるもので或る時は快となり或る時は苦となる。即ち快苦は獨立した一の意識原素ではなくて、知とか情とかいふ獨立した意識要素に附隨した屬性であり調子で

快樂と苦痛

ある。而して今一つこの快苦と似た地位にあるものに注意力（Attention）と云ふのがある。これも獨立した意識要素ではないが、併しながら知情の根本に横はつてゐるものであつて、知情の動く其の動き方を意識する所に漠然と心の中に生ずる一種の感じである。即ち獨立した心の要素としては知情の二面があり、其の動き方を意識する塲合に注意力の强いとか弱いとか又はあちらに向くとかこちらに向くとかいふ調子がそれに着き、又心の活動の盛んで滯らないと否とを意識した時に快いとか苦しいとか云ふ調子が着くと云ふ關係になるのである。

注意力

さて今少し委しく客觀の一事象が吾人の意識內に生起した時、これに對して主觀の情意が反應作用を呈する狀態を考へると美意識にあつては其の知的方面と情的方面とが密に抱合して而も盛んにそれみづからの方向に展開し行く。即ち注意の燒點が知にのみ偏するのでなく情にのみ偏するのでもなく、二つながら一燒點內に幷立して相互に相作用しながら進み行くのである。又之れと同時に其背後にそれより全活動を一つに溶かしたやうに情趣又は氣分を構成し來り、それまでも同一注意燒點の中に入り來る趣を呈する。此の氣分又は情趣（Mood）といふが如き意識狀態に到達して、始めて美感が成立し、回顧的で快く懷しい一種の境地を現出する。美とはこの境地の名である。かくの如く美は知情全體の合一的經驗と云ふことを以て基礎とする以上、自ら又現實的と云ふことが美の重要な條件となるのである。

美感の成立

現實的なものが最も多く斯やうな心活動を刺戟し且つ永續せしむるからである。蓋し現實と云ふ語は、實體論上の意識は別として單に現象の上から言へば、時間に於て未來に對する過去及び現在の現象と云ふ意識を含み、又現象の生ずる根本に關して人工に對する自然的產物といふ意識を含み、又現象の存立狀態に於て非經驗に對する經驗といふ意識が含まれる。未來の現象、人工的現象乃至非經驗的即ち空想の現象などいふ意識が一度竄入すれば吾等の全精神を刺戟する力がなくなつて、

次第に自滅し去る傾を生ずる。言ひ換へれば其の事物自らの存在の最高事實と認むべき個的生命が亡び行くのである。この點から云へば現實とは要するに我と同じく個的生命を所有する現象と云ふに外ならぬ。而して吾人はかゝる個的生命の經驗に最も近きものを以て最も多く現實的と認める。嚴密に云へば個的生命の經驗といふことはたゞ我れ自らの內的經驗の外には存在し得べきではない。從つて我自らが最も多く現實的なものとなる。而して我れの我れたる主觀の中心は取りも直さず情意的經驗である。されば他のもの〻個的生命即ち其の情意的方面は、他のもの自らが經驗するばかりで、直接には、我等は到底經驗し得べきでないが、間接には種々の意味で之をなし得る。吾人は吾れの情意を刺戟すること多ければ多い程それを以て活きてゐるもの、個的生命あるもの、現實的なものと判斷するのである。從つて本來苟くも吾人の全意識を占領する現象でさへあれば何でも現實的であり得るのであるが、其れのみでは次の瞬間まで之れを持續せしめる擔保がないから之を保證せしめる爲めに上のやうな條件を必要とするに至る。現實とは要するに造化が既に與へたものといふ保證の上に立つた現象である。然らば

いかなる現實が美なるか

もし客觀的に見ればすべての現實は皆美でなくてはならぬ。然しながら事實美を感ずる現實とこれを感ぜざる現實とあるはいかなる故であるか。

前に述べた如く美意識では知と情と又は客と主又は物と我と全く同一な注意焼點の下に結合してゐる。然るに普通の場合では主客が別々に對立してゐて而して注意の焼點が或は主觀にのみ向き、或は客觀にのみ向き、從つて或は知のみ多く働き或は情のみ多く働くといふ如き狀態になる。それが一旦主客融合の狀態になれば、それに伴つて全景的な情趣が起りそれで統一せられて客觀に突き出されやうとする狀態になる。即ち部分的の事象を、全關的に、且つ感じ且つ

知らうとするのである。此の全關的なる一種の意識が所謂觀照の心境であつて即ち美の狀態である。美とは現實に對して、これを觀照した場合に生ずる一種特殊な氣分の名に外ならぬ。而して斯の如き氣分を刺戟する現實と刺戟せざる現實との別は、一は其の客觀に於ける現實性即ち個的生命の厚薄により、一は之に對する主觀の應受性の狀態によると見てよい。

觀照

具象理想說の難點

美をかくの如く解釋して、而して前に述べた美學上の諸說を見ると、たとへば理想說中の最後のもの、ハルトマンの具象理想說は具象といふことを揭げて、現實的ならんとし、以て在來の抽象理想說の弊から脫したが、然し同時に假象說を唱へて、現實から或るものを引き去つて、そこに美を認めんとしたから、彼の說は現實其の儘を美と見んとする近代の藝術とは相容れない者となつた。たゞ主客相合して客觀に突き出されたものを更に眺めてゐる氣持の心境を假象と云つたものと見れば事實には觸れた思想である。之れを現實から實體性を引き去つた氣持と解するのが當を得て居ないと思ふ。又理想と云ふことも、全關的氣分を感じ且つ想ひ知らうとする氣持と相關した名とすれば事實に近い條件だと言つてよい。即ち理想の發見といふことは言ひ難いが理想を想ふ心と云ふが如きものが美感中に加味せられてゐることは事實である。

形式說の難點

又形式說について言へば、此の說が美の根本原理として主張する變化の統一と云ふことは、一種の知識活動に外ならぬ。知識が最も要求する所は、其の種々の部分が一定の原理に統一されると云ふことである。然しながら美は知識活動のみでは生じない。必ず之に反應する情意的活動があつて、この二者が互に作用する結果に生ずるものであることは前に論ずる通りである。されば變化の統一といふことだけでは美は成立しない。たゞ斯やうな形式が他の形

式に比して最も容易に最も强くそれに相應ずる情意を喚起し、以て現實性を結合するのは事實である。それには種々複雜の說明を附し得るが、今は省いて置く。其の他諸種の心理說、みなそれ〴〵一面の事實には觸れてゐるが、それを美の統一的說明とするには足らぬ。

六　美の範圍

美と醜

以上述べた如く客觀的に見れば、如何なる現實も一切美となり得ると同時に又、同じ現實でありながら美とならざる場合もある。即ち美を感ずる現實と、美を感ぜざる現實とあるのは事實であるが、更に一歩して又美の反對の現實即ち醜（Ugliness）を感ずる現實のあるのも確かな事實である。元來この美醜問題はこれ迄美學上重要な問題であつて、殊にバーク以來、ゾルゲル、ローゼンクランツ（Rosenkranz）、ハルトマン等の美學者に切りに論ぜられたものである。

ローゼンクランツ

ローゼンクランツには『醜の美學』（Aesthetik des Hässlichen）といふ一書さへある。彼は此書の中で謂へらく醜とは美の單なる打消しではなくて、積極的に全然美とは反對な現象である。併しながら美と相對し、相制限し合つて存在するものであるから、一種特別な美學として硏究さるべきであると。此の人の後比較的、詳細に亘つて醜を論じたものはハルトマンである。ハルトマンの說の要は

ハルトマンの醜の說

元來理想が現はれるには論理的方法を取るが、この理想が破れて矛盾を示したとき即ち理想が現はれ損ねたとき、そこに醜と云ふ現象が起る。而してこの醜は常に比較的な地位を有し、一段高い美の具象に必要なる材料として用ひられる。即ち換言すれば具象美論の七段の階段に於て、漸次に階段を追うて美が進みゆくには、より

高き階段の美を造るため、より低き美が種々の矛盾し破壊されゆくを免れない。此の下級美の破壊が即ち醜であつて、時に美の階段には必要である。即ちハルトマンはローゼンクランツが醜を以て直接に美を破壊するものとした見方とは、反對に醜を以て美の一要素と見たのである。この二説の可否

二説の可否

如何と云ふと同一瞬間に於ては美醜は元より反對するものであるが、然し醜は一歩すれば勿論美に這入り得る。即ち前に論じた現實説の立場からして、醜も亦現實の一部と見て而してこれを觀照する場合にはそれが美の領域に溶け入つて了ふのは云ふ迄もない。さらば再び前に立ち歸つて、いかなる現實が美で、いかなる現實が醜であるかといふ問題に這入る。

いかなる現實が醜であるか

抑も現實に對する吾人の主觀の作用はそれが美意識に於ける如く、其の中に自己の個的生命を見出す場合もあれば、全くこれに對して無頓着の場合もあつて、無頓着の場合は即ち美にあらざる場合である。併し之れは單に不美と云ふだけで未だ醜と迄は行かぬ。これが一歩すぎて或る現實に對しては一種の苦痛を感ずる場合が來る。こゝが即ち醜の境である。この意を更に説明すれば或種の現實は所謂二重存在の様式をとつて其の本來の生活でない虚僞の生活を以て強ゐて其の本來の存在らしく裝はんとする。例へばこゝに山水を描いた一幅の畫があると假定する。而して其の畫かれた山水は極めて拙で、どう見ても實の山、實の水といふ感じが起らないにもかゝはらず、畫の方では、いやこれは山だ、これは水だと主張して、飽く迄も山水らしく見せようとする。即ち強ゐて現實的の山水を裝はんとする。この場合に至つて始めて其の畫を鑑賞するものに醜と云ふ判斷が起るのである。即ち醜は現實が破れた時に起るものである。現實を全的に感じ且つ想ふときに美を生じ、現實ならぬものを現實として強ゐられる時に醜を生ずる。されば現實でない存在はたゞ人工の

上にしか無い譯であるから、醜も亦人工物の上にのみ生ずる現象である。

七　美の種類

美には其の現實の全的觀照の深淺廣狹で程度上の種別を生じ得るのであるが、又其の狀態の上から見て性質上の分類をなすことが出來る。吾人はこれを四つの種類に分ける。が今其の說明に入るに先だち、美に關する從來の分類を一瞥することゝなし、其の代表としてこゝにハルトマンを擧げると

ハルトマンの分類法

無葛藤と有葛藤　其の意に謂へらく醜即ち葛藤（Konflikt）が美に混化することによつて美はより低い階段から、より高い階段に具象して行くものであるが、それが最高の具象の程度に達した時に葛藤が起れば其の結果は絶對的醜になるか、然らざれば橫に廣がつて美の變化を生ずる。故に美の變化の生ずるには醜即ち葛藤のなくして起る場合と、これあつて起る場合との二つがある。而して無葛藤の美は又三つに分けられる。即ち一、莊嚴美（Das Erhabene）二、可憐美（Das Anmuthige）三、純美（Das Einfache Schöne）である。この分け方は向ふのものが吾人に呼び起す情の分量上に關するもので、其分量の極めて大なる場合は莊嚴美、極めて小なる場合は可憐美、普通の場合が純美である。次に有葛藤の美も亦四つに分けられる。第一は、葛藤の內的解除から生ずる美で この好例は、哀傷的美（Das Rührende）である。即ち其の葛藤がそれ自らの力で解き去られた場合の美である。第二は葛藤の論理的自滅から生ずる美で、所謂滑稽（Das Komische）はこの好例である。第三は葛藤の超越的解決即ち到底人間の力では解くことの出來ぬ葛藤に觸れた人が、自ら滅亡して其の葛藤を解決した場合に生ずる美で、所謂悲壯美（Das Tragische）はこれである。第四は葛藤の結合的解除から

生ずる美で、詼諧美（Humor）の如きはこれである。これには種々結合的の形があつて、或ひは滑稽的詼諧、悲壯的詼諧と云ふ如き種々の變化を來すもので、この美は最も複雜にして、而して又美の種類中最高級に位するものであると。これがハルトマンの取つた美の分類法である。元より此の分類法は近世美學上の分類法として、最も綿密を極めたものと云ふべきであるが、吾人はこゝで心理學の立場から美の種類を說明して見る。

心理的分類

悲哀的と喜悅的、哀傷的と悲壯的、可憐と優美、元來美の分類と云ふことは、美の要素たる情そのものゝ種類に基くものであるから、之を細密に云へば情の千差萬別なるが如く美の種類も亦限りなく細かに分ち得べき筈であるが、こゝでは四つに分つ。これを說明せんに、先づ凡そこれを心理學者ゼームス氏（James）、マーシャル氏等の說を參酌して情を二つの方面に分けて見る。第一は悲哀的方面と喜悅的方面であつて、而して悲哀（Sorrow）を基とした美に哀傷的（Pathetic）と、悲壯的（Tragic）の二つがあり、喜悅（Joy）の情に基く美に可憐（Charming）優美（Graceful）の二つがある。即ち哀傷的とは苦痛の運命に遭遇してこれに屈服した場合に、これに對して起る悲哀の美の如きがそれで苦痛の運命に飽く迄も反抗して遂に死に至る如き場合に生ずる悲哀の美はこれを悲壯的といふ。可憐美とは吾れに征服せられ、乃至は吾れより弱小なるものに對して起る喜悅の情に基く美で、又優美とは形式的に釣合のとれたものに對して起る喜悅の情を基とする美である。

第二の分類法

興奮的と可笑的、莊嚴と滑稽、諧謔、更に第二の分類法によると興奮的（Exciting）と可笑的（Laughable）の美に分れる。情が興奮し苦痛の狀態に入らんとして、美が正に破れんとする極度に生ずる美が前者があつて所謂莊嚴（Subime）はこれである。又可笑的の美はこれを滑稽的（Comic）と詼諧的（Humorous）の二つに分けられ

る。元來可笑は、客観の事物が二重存在即ち矛盾を含める時にこれに對して起る一種の情であるが、この矛盾をば客観その者の人格から引離して、矛盾自らとして取扱つた場合には、それが滑稽となり、これに加へる同情を以てして、其矛盾と、それを惹起した客観物とを一所にしてそれに同感した場合には詼諧となる。この滑稽、詼諧に基づく美は、すべてこれを可笑美というてよい。かくの如く美は悲哀的、喜悦的、興奮的、可笑的の方面に大別することが出來る。

八　美の實現

藝術美と自然美

美はその縁つて現はれる材料の上から常に自然美、歴史美、藝術美の三づに別けられる。就中美學上最も重要なのは、藝術美であることは云ふ迄もない。元來藝術美と自然美との關係問題は已に上代のギリシャ美學の所謂模寫論で其の端を認め得るものである。即ち藝術は自然の模寫であるから價値の上から見れば自然は藝術より高いと云ふにあつて藝術美を自然美の下に位させたのである。これが近世になると倒になつてヘーゲルの如きが明に藝術美を自然美の上に置いた。

ハルトマンの創造説

此の二者の價値問題は別として、美が自然美として現はれ藝術美として現はれる其の現はれ方の區別を説明したものゝ好例はハルトマンである。曰くこの兩者は源を一にするも、自然美は所謂絶對靈(Absoluter Geist)から直ちに現はれたもの、藝術美は藝術家の心靈(Geist)から現はれ出たものである。而して前者の現はれるには全然無意識的で、後者はこれに反し意識の援けを借りて作り出だされたものであると。此の外に彼れは歴史美といふものをも説いて、意識的の人間が無意識に作り出した習慣風俗等の上にある美とした。即ちハルトマンの説は、ギリシャ美學の模寫説

(Imitation Theory) に對して創造說 (Creation Theory) と云はれる。吾人はこゝで、自然美とは其れが緣つて以て現はれる所の材料が單に自然の實在物にあるものとなし、藝術美とは人間がことさらに作り出した物に現はれた美と解する。而して藝術美は材料及び手段の上から文學、音樂、繪畫、彫刻、劇等の藝術となる。されば藝術美の研究は美の實際的方面の研究として最も重要なものであること云ふ迄もないが、玆では細かい藝術論は省く。

九　總說

最後にいふべきは美と人生との關係である。抑々美は何のために人生に存在するか。換言すれば美の目的如何。此目的觀上には古來功利のため、娯樂のため、理想のため等の種々の見解があるが、その解決は直ちに本書『文藝概論』中の「藝術本能」の論に連關する。又同じく『文藝概論』中の『文藝の目的』乃至本論『美の定義』中にその大凡を盡したからこゝでは再び贅せぬ。

美學及美術上の研究

審美的（エセチカル）意識（コンシアスネス）の性質を論ず

審美の意識とは、花を愛で月に浮かるゝ心の狀態也。蓋し、春花秋月、心に會するときは、美の淨樂我れを包みて、我れはこれ花か、花はこれ我れかの界を知らず。差別はやがて平等に即し、假に絶對圓滿の相を現ず。此の時に當たりて、客觀なる花月に美ありやと問ふ、もとより然なりと答ふべし。はた、主觀なる我が心に美ありやと問ふ然なりと答へざるを得ず。相對界の、智量もて、絶對を議す、かくの如きは論理の自然なり。しかも、客觀の美は直に主觀の美にして、主觀の美を究むれば客觀の美に及ぶ。彼方よりするも、此方よりするも、歸は一なるの理を忘るべからず。今本論の期する所は、そが主觀の面に立ちて、審美的意識の成る次第を研究するにあり。思ふに、審美の意識は結局我他の同情を本とす。同情の性質を知らんとせば、まづ、情の由りて來たる處を審にし、そが知と意とに對する地位を明めざるべからず。知情意を總括するもの之れを意識となす。乃ち問題を掲げていはく、第一、意識の性質は如何、第二、審美的意識の要素は如何と。而して更に之れを下の如く細分す。

第一　意識の性質

此のうち第一の全章は、議論稍々浩繁に渉りて、こゝに盡くし難し、故に力めてその要を摘むべし。

第一　意識（コンシアスネス）の性質

一　心（マインド）と物（マター）との關係

心と物との關係を說けるもの古來尠からず。隨うて、そを、全く別なる兩元となすものと、一體兩面の關係となすものと其の說種々あり。此處（こゝ）には、後者、即ち心と物とは一體の兩面なりとの說を是とし、之れを立論の根據とす。そも／＼心とは何ぞ。意識の謂か。靈魂の謂か。知情意を心界の相に配すれば、意識は知情意を生ずべき用にして、靈魂はそが體に當た

る。心を解して、心界の作を指せるものとなす、本より不可なし。もしくは、心界の用と見做し、意識と同義に解するも亦可也。獨り、之れを靈魂に同せしめ、物體に對する精靈存在の體となすに至りては、一體兩面の說と相容れず。通常靈魂といふときは、精靈に夤緣して全く物質を非定する、一種の存在體を指す。强ひてこれを本體となすときは、古來の學者が幾たびか拒まんとして失敗したる物質存在を排拒し、擧げて心界の奴隸となさゞるを得ず。極端なる唯心論者は此の派に屬す。カントすら、說の根柢にDiry an sich（眞實體）を、少くとも、假定したるを思へば、唯心論が吾人を滿足せしめ得ざるは明なり。心物關係論の難點は、唯心論と唯物論と、兩極の調和せざるにあり。一體兩面說は此の難點を拯はんとして、物と心とを揑合して一體となし、一面に物性、他面に心性を附す。只物質と心質と調和して背觸の迹なき眞個絕對の妙態を說くの困難あるのみ。

要するに心の義を嚴に釋すれば、意識といふに歸す。體をなしたる心的存在、例へば靈魂といふが如きものゝ、別に存せんやうなし。否、靈魂なきにあらず、非物非心の絕對的本體を指すの名とすれば、靈魂は長永（とこしなへ）に存して滅せざるべし。されど知識は之れを說明するを得ず。本體は到底不可知なり。個體の我に就きてこれを言へば、意識の我と身體（之れを腦中樞に鳩む）の我とこれを總ぶるものは絕對なり、眞我なり。物の我は活動し、心の我は照徹す。我は一面に働きて他面に讀むの妙用を有す。物の働、心に及ぶにもあらねば、心の光、物を動かすにもあらず。光と形と相觸れて法界の事相をなすなり。これを物と心と一體兩面の關係といふ。

二　意識（コンシアスネス）

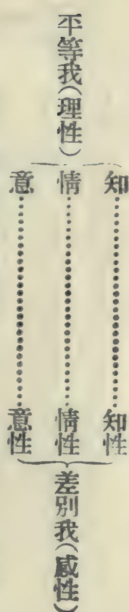
知、情、意は意識を離れて存せずと雖も、知、情、意、其の體を意識といふは未だし、また知性、情性、意性と知、情、意とは別なり。知性、情性、意性の各者に意識の光被したるを名けて、知、情、意といふ、則ち可なるに近し。少しく思を潜めて省るときは、知の知たり、情の情たるを得る所以の精髓の、知情以外に存するを悟るべし。知性、情性は腦的活動の性質にして之れを意識するものあるに及びて、始めて知となり、情となる。而して意識せらるゝ活動を假に差別我と名けば、意識する當體は平等我ともいふべし。差別我が知、情、意性の活動をなさゞれば、平等我の意識あるも空(エムプチー)のみ。平等我の意識なければ、差別我の活動あるも盲(ブラインド)のみ。腦的現象の面を暗夜に喩ふれば、心の面は白晝の如し。暗夜にありて、萬法たゞ無差別不斷の活動なるに當たり、絕對の日輪一たび煥焉の光を放てば、山高、水長、全く別個の天地を描出す。所詮活動其のものは知にあらず、情にあらず、意にあらず、差別我其のものは無意識なり。而して平等我は能く他が活動を意識して、知り、意ひ、樂ふも、知るもの、意ふもの、必しも發動の地に立つことなし。意識は玲瓏たる玉の如く、湛然たる水の如し。漢來れば漢現じ、胡來れば胡現ず。善惡、美醜、共に照徹して私なし。蘇國(スコッチ、スクール)派の餘塵を趨ふにあらざるも、意識の性質は到底所動的なるに似たり。隨うて平等我は寂然として觀照すれども、煩惱なく執着なし。唯其の理想によりて差別我の活動に眞妄、美醜、善惡の判斷を與ふるのみ。

絕對、何をか理想とする。吾人得て知るべからず。豈啻に絕對のみならんや。人獸草木より、下りて一塵の微に迄るまで、何の目的ありて種々の生を斯の世に寄するか、遂に知り難し。此の一瞬人間の思量を容さゞるもの、天地の間比々として是れ。吾人の知る所は事物の外形に止まる。カントの所謂現象の世界外には一毫の知識をも有せざるなり。さはれ、既に形式のみにても知るを得ば、類推して假に絕對の理想を立て、之れによりて意識の狀態を說明する、無益の業にあらざるべし。

人間何の爲に蠢々の生を保つか。他に問ふも答へず。我れに問ふも知るべからず。唯知る所は、生を保たんと欲するが故に生を保つといふに過ぎず。さらに蟲魚草木に徵するも所詮は形式は說明に止まり、木は木ならんと欲して生じ、草は草ならんと欲して生ずといふの外なし。萬物は萬物たらんの目的によりて萬物たり。終生思ふも、最後の知識、恐らくは此の外に出でじ。此の結論を絕對に配せんか。絕對は絕對なるを以て其が目的となす。而して絕對とは唯一にして自主圓滿の姿をなすの謂なり。すなはち知る、絕對の理想は、吾人の知る限りに於ては、自主的存在にあることを。其れ唯自主的存在を理想となす、此をもて絕對は全より見るも、はた分より見るも、共に自主圓滿の個體ならざるべからず。眞如の月影は、大海の水にも澄み、葉頭の露にも宿る。或は難じて云はく、絕對何故に全となり、分となるかと。然り、全といひ、分といふ、もと眞絕對の義にあらず。されど、眞絕對の境は所謂心行所滅、言語同斷なり。直に之れを知識の對境となさんとすれば自家撞着す。思議を加ふるの絕對は、差別の事相より歸納したるもの也。假に知識界に引き下したる方便觀の絕對也、全より見るも、分より見るも、妨げざるべし。かくして自主存在の理想は絕對の全分に行き涉り、一面に平等を持すると共に、他面に無限の差別を現ず。蓋し理想は絕對の相とも見るべく、用とも見るべく、また體とも見るべし、作動と、目的と、作動するものとは、此境に至りて區別なければなり。天地は一大活動にして、萬法は各々自性に循ひて活動し行くを唯一の目的とす。何の處に到らんとして活動するかは問ふに由なし。人若し我が生の目的を問はゞ、我れの存在と答へんのみ。この意を實現するものは差別我なり。差別の一切の作動は、他と差別して自己を一にせんとするにあり。但し我は之れに盡きず。萬物進化の頂上として、動物以上の活動地に立つ限りは、自由發動の妙用を有して、外界と衝突するの餘り、心的生活を現出す。平等我是れなり。案ずるに、差別我が隸する所の大絕對の眼より見れば、我の自主存在ならざるべからざると共に、他

もまた自主存在ならざるべからず。然るに差別我、常に發動の自由を恣にして、他を犯し、絶對の調和を破るの弊あり。此に於てか平等我あり、之れを善導し、融會す。差別我は差別を主とし、平等我は平等を主とす。一は自愛に就き、他は博愛に就く。前者は物の面なり、後者は心の主なり。一は欲を追ひ、他は理を示す、しかも實は兩我に別あることなく、調和して完全なる我を成す。念々發作みな兩我に通ず。たゞ自から自己を觀ることを能はざるが故に、觀るの趣を兩面に分かてるのみ。平等我は意識を以て差別我を照し、差別我は活動を以て平等我に應ず。此の際の關係は至妙なり。カントが人間の性を兩分するや、理性(フエルヌンフト)を善とし、感性(ジンリヒカイト)を惡とす。善惡の別は酷に過ぎたれど、其の性質略々平等我と差別我とに似たり。吾人はむしろ理性を意識の支持者、兼最後の判斷者とし、知、情、意を意識内に映ずる影とし、これが形を物的存在に求めて、知性、意性、情性の腦的活動とすべし。知、情、意性の腦的活動は即ち感性なり。これを圖示せば、

我の全圖



(知性、情性、意性の語誤られ易し。意識に入りて知情意となるべき性質の活動といへる我也)

斯の如くなるべし。理性を平等我に合して、知識と分かつは、カントが理解性と理性とを分かつの意に同じ。心理學者は理性を知識の頂上に立てゝ、等しく經驗の範圍を出でずとすれど、斯くてはショオペンハウエルの論の如く、漠然たる概念

に歸して、單に言語に跡を留むるのみとなるべし。吾人が一事物に遭ひて、是れ善、是れ美と斷ずる、其性を理性なりとせん限りは、理性は毅然として吾人の本然を支配する一大實性也。他の空虛なる抽象的知識と同視すべけんや。而して、理性が判斷の標準とする理想の知り難き由は既に述べつ。已むことなくんば、之れが形式を捉へて、自性圓滿の存在相といふべし。もしくは差別即平等の姿といふべし。天地も吾人より見れば、その自由を全くする存在といふの外なし。たゞこれ、各自の處を得たる萬物の結合のみ。みづから求めてそが本具の法に循ふの存在のみ。Fitness（宜）を理想とするの哲學、豈一面の眞理ならずとせんや。人間究竟の目的は、其れ、理性の光明に賴りて自家の發展を全くするにあるか。

三、知、情、意

天地を一大活動と觀せよ。色といひ、聲といふ。畢竟分子の運動のみ。その所謂分子も、更に之を分解せば、必ずや意識に上らざる無限の活動となるべし。蓋し絕對の活動は、甚だ見（あらは）れざるものより、善く見れたるものに至るまで、其の階段雜多なるべしと雖も、意識し得る所は、下、エーテルの如きより、上、動物に迨ぶまで、所謂物質の世界に止まる。此範圍に於ける高低種々の活動は色となり、聲となりて差別の萬法を成ず。最も微妙なる活動は、最も阻礙の自性見れざるエーテルによりて視官に傳はり、色をなす。次は空氣によりて聽官に傳へらる。聲音これなり。次は液體、固體によりて傳へらるゝの香味となり、觸となる。而して色といひ、聲といふ中にも、更に幾多の品類あり。高等なるものは愈々此れを著くす。要するに、觸官に漏るゝ活動は嗅官、味官に入り、尙之に漏るゝものは聽官視官に入る。色聲的活動より粗なること一步すれば、下りて香となり、味となる。色、聲、味、觸は首尾一列の活動なり。覆載の間、始より絕大圓滿の眼のみを具して、他

の諸官を有せざるものありとせば、彼れに取りては、天地は一定、音もなく、香もなく、堅實の體もなく、唯夢の如く、幻の如く、何處ともなく、種々無量の色彩を現出するなるべし。耳を以て眼に代ふれば、天地は、更に、瀏喨として方物すべからざる、一大音樂と化すべし。味觸はた之れに同じ。夫の盲者が突然開眼するを得たる瞬間、天地を平面と見きといふのためし、又は、盲者の聽官、觸官が殆ど視官の用をなすの例、凡て此の理を證す。所詮宇宙は無量の節奏ある一大活動にして、千差萬別の現象は、千差萬別の活動性なり。さて人間もこの裡に起伏する一の現象なりとせば、一身體、乃至腦中樞は、他と移らざる本自の活動ならざるべからず。この自主の性を名けて差別我といふ。一差別我の活動は三面を具へて知、情、意となる。されど、差別我はまたやがて意性なりともいふべし。何となれば、知と情とは意の所產に過ぎざれば也。本具の我性活動と、外來の異性活動と、觸着して活動形を描出す。此の時、平等我は我性を意識して意となし、所產の活動形を意識して知となす。情は兩活動の合體の鹽梅に基く。複言すれば、腦的活動の能動の面は意性なり、その所動の面は知性也、兩者の調和不調和は情性也。又は、力の邊、能產(プロデューシング)の邊を意とし、形の邊、所產(プロダクト)の邊を知とし、產出の難易を情とす。而して活動に所動、能動の兩面なきこと能はざると同樣に。知と意とは離れて存すべからず。情もまた然り。所詮腦的活動の本來を意とすれば、知と情とはそが異方面の名たるに外ならず。

知(コグニション)は腦的活動の所動面、即ち知性的活動の意識に入りたるを謂ふ。これに感覺(センセーション)、知覺(ペルセプション)、想念(アイデヤ)、概念(コンセプション)などの階段あるは知性の直現、復現、及び此等の連絡錯綜したる結果なり。連絡の次第は腦活動の本然に循ふものにして、之れを聯念律(ロウ、オフ、アッソシエーション)といふ。進みて、何故にしか連念せざるべからざるかは尋ねべからず。只ホエフチングと共に、連念の趣は導火一點の下に爆發する火藥の如しといひて滿足すべきのみ。此の他一切知識の根柢ともいふべき記憶、抽象等の說は、し

ばらく聯念心理論者の說明に委すべし。如何に抽象にして複雜なるものと雖も、意識に入る限りの知識は、必ず其の原動を腦の表面に求め得べしといふを本論の土臺とす。

意（デシジョン）は能動的活動の意識なり。その外來活動と相會ふや、我れに合すべきものなるときは、之れを一層明確なる意識、例へば味感、觸感の如きに致して自家に統一せんとす。吾人偶然心に花を得んと欲すとせよ。この刹那の腦の狀態を顧れば、花の活動形浮び來たりて、我性に阿附し、我性の活動力を高めて終に運動神系に迸出せしめんとするを見るべし。之れに意識を被らしむれば則ち意となる。又全體の意識の明不明は擧げて意力の强弱に繫ること言ふまでもなし。意の伴ふこと强きものは、知となく、情となく、深く徹して移り離しとす。

第二　審美的意識（エセチカル、コンシアスネス）の要素

一　情

學者の是認する所によるも、事實に徵するも、審美の意識中、最も著き現象は、快樂の情なり。知は僅にその地を守り、意は殆ど意識に入らず。而して、情に於ては其の性淡にして移り易く、知に於ては直に概念（コンセプション）に及ぶことなくして、知覺（ペルセプシヨン）以下に止まる。意に至りては、始より動くの餘地なし。これ審美界の事の利害の念と隔絶する (Disinterested) 所以なり。以下まづ情の性質を概論して審美的意識に及ばんとす。

情の意識は外界と我との調和と衝突とに應じて生ず。我性の暢發するは快なり。そが澁滯するのは不快なり。又情は兩面を有して差別我と平等我との過渡をなす。今情の起る次第を案ずるに、本來差別我、即ち意性の活動は、既にも述べたるご

ごとく、對境なきときは差別我として存せんやうなく、隨うて意識に入ることなし。自己を自己たらしめんとせば必や他のこれに對するものなかるべからず。されど一方より見れば、之れに反して、我は他を亡ぼし自己を著明にせんとす。換言すれば自己を中心として統一の實を擧げ、以て先天に受けたる差別即平等の理想を全うせんとす。我は大宇宙の平等に對しては差別の一分なれど、自己を小宇宙に立てゝいふときは、衆差別を自己に統べて、自己を平等主宰の地に置かんとすること、大宇宙と異ならず。此をもて件の目的に加効するものは意性に取りて快ならざるを得ず。何となれば、我は我に阿附する對境を制服して自性中に埋沒せしめ、よりて以て自性の暢發を恣にすればなり。平等我此の暢發を意識して快樂の情となす。所謂官(センシュアス)の快(プレジュア)也。對境もし我に降らず、我と抗爭するときは、苦痛の情となる。何となれば、意性は、反對を得て益々力量を增進すれども、抑へられて發するに由なければなり。而してかく鬱積したる力は、他を制服し得ざるの餘、鋒を轉じて遂に他を排除せんとするに至る。猶快きものに對しては、益々觸接を密ならしめんとして、遂に之れを掴み、もしくは喰はざれば飽かざるに至るが如し。此の外、競爭の勝敗によりて感ずる快不快の情の如きも、直接に官にこそ觸れざれ、差別我の滿足を基ひとするの情なり。知識に伴ふ快不快の情はた然り。知と理性とを同視するの論者は、這を差別我に關せずとすれど、吾人はしかおもはず。例へば奇異なるものに接して、そを知悉せんとする場合の如き、差別我の自衞の本能に基けるものなること明けし。或は自衞の本能を動機に過ぎずとするものあらんか。非なるべし。今日にては知識そのものを目的とするも、原初に溯れば、自衞の目的に出でしものなること疑を容れず。且、知識の快樂は常に先づ獲るの望ありて、此の望の充たされたるに生ず。知識を望みて知識を得たるが故に快しといはゞ、一見無私なるに似たれど、實は然らず。知識の望ましき根元は差別我の自衞にあり。假令自衞に根せずとするも、既に之れを獲得せんの欲望ありて、而して、其の

欲望の達したることと其の事が快しといはゞ、安ぞ無私なるを得んや。純粹なる理性の滿足は、差別我の欲望と關することなし。要するに、五官の快樂は、直接に差別我に阿るものなり。競爭の快樂、知識の快樂の如きは間接に差別我に阿るものなり。共に差別我の滿足を本とす。故に之を名けて差別我の快樂といふべし。それ差別我の快樂はその盈を持すること難し、歡樂極まりて哀傷多しとは此の謂也。蓋し差別我の目的は、他を亡して自己のみにせんとするにあり。故をもて、一旦他を統合したる刹那は愉快なりといへども、霎時にして、再び舊の單調に歸りて、更に統合すべき食餌を涉獵す。斯くして見出し得れば獲んとし、獲れば復他を求め、循環止むなきは人生の欲望なり。朝の露に摘めども〳〵槿花の榮は夕を待たずして凋み去る。これ豈歡樂を求めて趨走する人間の狀態ならずや。枯禪者流は乃ち以爲らく、差別我の存せんかぎり、歡樂は極むるによしなし、退いて意性の活動を抑へ、漸く冷灰に等しからしめて、外境との衝突を避くるの安きに若かざるなりと。厭世論者は乃ち謂へらく、寧ろ生を此の世の外に托して、一切煩惱の根原を斷滅すべしと。希臘以來、快樂說を以て立つものゝ、多く歸趨を一にする、ゆゑなしとせんや。

差別の情に對して、平等の情ともいふべきものあり。情の見るゝに二途なきは勿論なれども、其が根本に於て、差別の情は差別我の滿足に由來し、平等の情は平等我の滿足に由來す。差別我は他を併呑するを以て滿足し、平等我は、差別我と他と各自その地位を保ちたるまゝ調諧するを見て滿足す。差別我が、自己の目的に合するものに對して表する快不快と、平等我が之れに對して表する快不快と、二面の情は事々に伴ふなり、唯度の强弱によりて、消長あるのみ。而して道德上、審美上の快樂は凡て此の平等我の滿足より來たる。必竟するに、平等の情とは、差別我の活動が、意識に入りて、平等我の之れに批判を試みたるを謂ふ。平等我の褒貶が差別我に反射して、安不安の情となりたるを謂ふ也。盜をなしゝものが、省て良

心の呵責に苦み、得たる快樂の多分を殺がるゝは此れに由る。又差別我の自性活動と、外來の活動と、相調和して、別あれども別なき眞同情の境に至れば、平等我は之れに滿足を表す。審美の快樂これなり。吾人が主として論ずるは此の意識にあり。所詮直接に平等我と、差別我と、反對の兩面を映出するは、實に情なりとす。情の旨深く且遠し。

二　同情

單に同情といふときは、其の義多端にして惑ひ易し。故に同情の起原を說くに先だちて、之れが範圍を明にせざるべからず、普通に同情と呼び做すものに二種あり。同悲の情と憐愍の情と之れなり。一を眞同情といはゞ、他は準同情、又は反應的同情といふべし。他の不幸を見るに當たり、自から其の地に立ちたる心地して、悲を同じくするは眞同情なり、他を憫然(あはれ)と思ふは準同情なり。前者は我他同體して情を同じくするにあり。後者は他の情に反應して我れより別個の情を射出するにあり。心理學者中或は件の區別を無視するものあれど、吾人の見る所を以てすれば、兩者の間に一大區劃の存するありて、審美界と道德界との岐頭をなすに似たり。但し、既に等しく同情と呼び做す以上は、眞同情と準同情と、本來同系に屬し、此れを經て彼れに入るの順序をなすは勿論なり。他の不幸を見る刹那は、誰しも眞同情の境にあれど、我意の使嗾に任せて、知らず〳〵知を働かしめ、我他の別を意識するに至れば、同情の性質忽ち一變して反應的のものとなり了はる。換言すれば、眞同情にありては、我れと他と、主と客と、同體して一となれども、準同情にありては、依然として我他の分を沒せず。一は知覺(ペルセプション)の上に根するが故に之れを具體的、直覺的といふべく(知覺の解釋はサレーに據る)、他は概念の上に根するが故に、抽象的、知識的といふべし。孺子の將に井に入らんとするを見て、我れも井に陷るが如き思をなすは、眞同情也。此の瞬間

は、我れなく、他なく、天地の間たゞ一の孺子あるのみ。轉じて、孺子の孺子にして我れにあらず、我れの我れにして孺子にあらざるを觀ずるに及べば、彼れ不便のもの、拯はざるべからずとの準同情となるべし。此にては、既に孺子といふ一幅具體の知覺圖(ペルセプト)より、他者の不幸といへる概念を游離せしめ、之れに重きを置きて觀じたる也。要するに準同情は、無意識的なるにもせよ、概念と交渉し、且救助の作用を約束す。而して之れが原動は差別我にあり。眞の同情は之れに反して、一時我他の別を沒し、苦樂を共にするを以てそが本領とす。人情も此に至れば至淨至純、殆ど差別の世界を超せりと謂ひつべし。前者は差別の園中にありて平等を仰ぎ、此岸に立ちて彼岸を望むの修行地にあるもの也、後者は差別其のまゝ平等に即して到彼岸の願望成就したるもの也。而して二者の別かるゝ所は、すなはち、道德界と審美界との別かるゝ所にして本論の稱して同情といへるは此の審美的なる眞同情なること、言ふまでもなし。さもあらばあれ、差別の牢獄に繫がるゝ我れが、即身にして差別を超し平等の境に入らんは、容易の業にあらず。さてこそ、意識の始(はじめ)、我の未だ明ならざるや、僅に知覺圖の上に其の微光を漏らすに止まるなれ。彼の戀愛又は親子の情の如きは、我れに親しき小數人に對しては稍々久しく實現するを得れども、こは既に平等の本性を失へる也。ひとり此の妙光を長く衆生に附與するは、美術の天職にあらずや。

同情如何にしてか成る。シォヨペンハウエルは之れを、萬物 Will(ヰル)(意)に同根するが故なりといひ、心理學者ホエフチングは之れを、我れも他も、もと一 Ego(イゴー)(我)の分生せるものなるに由るといへり。案ずるに、天地を布帛の表裏に喩ふれば、表面は差別の染模樣にして、裏面は平等一如の素地なり。此をもて、一端を敲けば必ず他端に響き、他の感ずる所、我れまた之れに感應す。平等見より立論すれば、同情の由來此處にあり。されど、差別の見地に立ちて論ずるときは、未だ此れに滿足すべからず。外來の活動と我性の活動と、相合して描き成せる客看界に我れを合體せしめて、その情を同じうするの法

如何。他なし、只意の發越を避けて、知を純ら知覺の境に停留せしむるにあるのみ。知能く具體なる知覺以上に上らざるときは、對境の活動に含まるゝ同情點漸く著れて、我れの活動と合致すべし。之れに反して、知もし直覺の境を逸するに及べば根本たるべき對境の活動を蔑視して、むしろ我れの活動を支配者の地に置くに至る。差別我一たび跋扈の端を啓かば、何の時か我他平等の域に達し得んや。同情の流は清しと雖も、我執の濁その源頭を汚さば、末流長く澄むの期なからん。同情に對しては、我れは常に所動的、純客觀的にして、決して能動的、主觀的なるべからず。夫の自己の愛するもの、自己に媚ぶるものなれば、そが醜處をも却りて美點と見るといふが如き主觀的、能動的の癖見が、眞の同情を害するの理は、多言を須ひざるべし。斯の如く意性跡を潜めて、對境は、直現復現の感覺的活動の團結たる知覺に止まり、而して同情點の顯揚せるが爲に、我他全く合體するに至れば、他者に附屬せる幾多の事件は、徑に移りて我れを壓し、快と不快とに論なく、他が當に有すべき凡ての情を我れに感せしむ。即ち我れは能産的なる意を離れ、所産的なる情の衣を着して客看と共に意識に入るなり。換言すれば、着意以前まづ同情の門を開きて、我性を善導するなり。審美の極致恐らくは此處にあるべし。道德は乃ち、着意して此の域に到らんとするもの、差別にありて平等を望むとは此の謂也。審美界と道德界と、二者の別辨へざるべけんや。

同情の成る次第や善し。その所謂同情點とは何ぞや。答へていはく、これ物の物たる精髓ともいふべき自主存在の邊なり。これ平等即差別的存在の理想が著れたる點なり。之れを通俗に言へば、變化を一に統べて渾然たる小宇宙の姿をなせる形式の邊なり。我性の活動にも此の形式あり、外來の活動にも此の形式あり。此に於てか、相觸るれば即ち合す。喩へば樂器の合奏の如し。管と絃と、音色こそ別なれ、曲の一なるが爲に、よく調諧して微妙の音樂を成す。同情の消息も此れに外な

らざるなり。一言以て同情の源頭を蔽へば、曰はく、萬象を貫ける絶對の理想是れなり。夫れ萬物その理想を圓滿に現ずるときは、差別の益々差別なると共に、平等は益々平等の實を明にす。差別の揚るは平等の揚る所以にして、兩極が不即不離の關係をなすは、造化の妙配劑なり。理想とは畢竟此の配劑の趣を指せるの名に外ならず。吾人もし事物を觀ずるに當たりて、此の趣にのみ拘りて、他の知識的性質即ち實用に忠なるべき諸屬性に晦まさるゝことなきときは、差別我は必ずや之れに同じて、我他の別を忘るべし。さて、斯くして眞の同情を成就し、我他の衝突、跡を絶つに至れば、平等我はそが本來の目的を達し得て、無限の滿足を表す。されどこれのみにては、未だ意識に上るを得ず、何となれば、能識の當體自身の上の事なればなり。此に於てか、平等我の滿足は、更に反射して差別我を照し、差別我の快樂の情となりて意識に入る。同情の底に潛める一種の淨樂は即ち是れなり。

最後に此の種の純粹なる同情の實現せらるべき場合あるかと考ふるに、僅に美術界の之れに恰好せるあるのみ。實際界にては、眞同情の狀態に停留せんこと極めて難し。我性の活動盛にして、客看の性質を知悉し、之れと我れとの關係を明にせんの念强く、到底大平等の同情に優遊するが如き餘裕を有せざるは、實際的生活の有樣也。されば、日常知覺は直に意に驅られて極念に走り、此に我他の別を生ず。我他の別一旦生ずれば、同情は之れあるも、反應的のものとなり、若しくは稍々廣き我れ、即ち親近の人に對するの同情となる。（甚しきに至りては、他の不幸を喜ぶ鄙吝の情に變ず）假にこの反應的同情及び親近の人に對する同情を差別後の同情と名くべくは、眞の同情は差別前の同情なるべし。又は前者を着意後のものとし後者を着意前のものとするも不可なし。彼れは道德的にして此れは審美的なり。道德は我れを中心とし、若しくは彼我差別の見を持して、同情すれども、審美は單に同一業海に起伏するの故を以て同情す。所詮道德的同情は差別の事也、審美的同

情は平等の事也。其の他、實際界の同情はなべてその度のみ激しくして、範圍狹隘なるが爲に、平等我の滿足甚だ著からず。且、同情すべき事柄猛烈に過ぎて、畏怖欲望等の私心を挑發するものなるときは、同情は轉瞬にして破れ去るべし。何となれば、眞の同情は至純至淨、微塵の愛憎も着くるを許さゞればなり。

三　審美の意識　附　悲哀の快感

顧みて美を觀ずる我が心に徵せよ。曰はく純客觀、曰はく所動的、曰はく無私、曰はく寂然觀照、凡て前來論せる所の同情と約束を同じうす。絕對の理想によりて、主客調和し、我と他と融通無碍なるの同情は、其れ審美の根元か、而して此の狀態に對する最高理性の滿足を、審美の快感といふ。之れに因りて是れを觀れは、美（美の名を客觀に被らしめて）とは畢竟我れの同情し得べきものゝ謂にして、同情の難易は、やがて美の大小なり。さらば所謂同情の難易何に由りて定まるか。我れに親近なるの度に由るか。非なり。眞の同情豈差別我の親疎に關せんや。只これ理想の現不現に基するのみ。最も理想の見れたるものは、最も美なり。大宇宙は、理想の本源なるが故に亦美の本源なり。下りて、個々物の小宇宙に至りては、人は禽獸よりも美にして、禽獸は草木よりも美なりといふべし。要するに自主存在の理想の彰れたる處、即ち美の在る處也。此の花は、此の花の存在理想を全くし、彼の人は、彼の人の存在理想を全くす。此に於てか、我れ之れに對すれば、花とも融會すべく、人とも融會すべし。花の開落時に任せて私心なきを見ては、我れも花魂と共に飄々として天地の外に遊ぶ。人の數奇淪落、盲運に役せられて悲慘の生涯をなすを聞きては、我れも涙を揮ひて、天道の是非を疑ふ。この瞬間は何れか審美の境にあらざらん。但し此のうち第二の例、即ち他人の不幸に同情する場合の如きは、劇に入りてこそ審美的なるを得れ、

實世間にありては、到底、差別我を離れて、寂然觀照の審美的狀態に停留し得べきものにあらず。隨うて、自然の美として、山水など丶一般に論ぜんは、非なるべし。固より審美の窓より望めば、泉石花卉も我等人間も、一切平等なり。理想の現不現こそあれ、初めより、一は審美的なり、他は然らずといふが如き區別あるべき理なし。たゞ奈何せん、我れの差別地に立つ限は、我れに近き者の實に苦むを見ては、惻隱の情忍ぶ能はず、道德の意識に驅られて、眞同情を害するの已むを得ざるに至るを。斯くいへばとて、輕々しく斷ずるを休めよ。誰れか審美を酷薄無情のものとせんや。他者の不幸を見るも、手を擧げ、足を投じて救拯の勞に走らざるは、その大慈悲大平等なる所以にして、審美は差別界の慈悲仁惠を超越したる平等無私の世界なり。他の苦むは、やがて我れの苦む所以、否、我れの苦むも、他の苦むも、觀じ來れば、共に是れ大宇宙みづからしかするなり。何をか罰し、何をか賞せん。審美の眼には、草木國土、凡て直に窒碍なし。況や親疎の別、我他の分をや。道德は乃ち然らず。道德は常に差別を標準として平等の矩に循はんとするが故に、差別界の親疎を蔑にせず。孝は萬行の本、善隣は德の始とは此の謂也。見るべし、善と美と、之れを極端にすれば相排するの弊あるを。古來往々一を揭げて他を抑へんとするものあるは、蓋し此の消息を明めざるに由る。

審美の意識は、要するに、第一、差別我と對境と一貫の理想によりて調和同情すること、第二、これに對して平等我が滿足を表することの二件を含む。第一件を他面より言へば、外來の活動と我性の活動と、其の質異なるも其の趣相同じき爲に、調諧して、他を現前せしめながら、我を激發することなく、靜かに所動的活動を繼續し行くにあり。又は、意性用はらず、純然知性的活動のみとなれるにあり。又は、知の最初級なる知覺のみありて、意あることなく、情は知覺內の對境と同ずるにあり。既に意なく、我なきときは、意識もおのづから明なるを得ず。何となれば、意識の明瞭は常に注意の强弱に伴へば

なり。審美の狀態にては、注意なきにあらざるも、我れより發動して注意するにあらず。故をもて、注意も注意とならず、恍惚自失に近し。されば美はまた我れに於ける知と意との調和ともいふべし。全く意性なき處には、初めより知の生ぜんやうなきこと、前に論せるが如し。嚴に言へば、意性活動亡きにあらず。たゞ外來活動と合趣して違はざるのみ。意が知覺圖に滿足して其の以上を求めざるのみ。かくして、意と知と調和するに及べば、知覺の內容たる客觀境のみ杳として夢の如く意識の表面に浮遊す。そのさま正に、千里縹緲雲なく星なうして月影の孤なるにも喻ふべし。ショオペンハウエルの純客觀の說にいはく、意は煩惱の本にして又差別の根源なり。眞知識を得んとするものは、必ず意を壓して知の上に外境を玲瓏の想（アイデア）として映出せざるべからず。所謂純客觀（ピュア、オブゼチヰチー）これなり。而して

事物の純客觀の（隨うて眞相と見做さるべき）知識は、吾人が客觀に些も利害の關係を有せず、意全く默する時にのみ觀取し得べし。此の理を知らんとせば、各種の感情が、如何に吾人の知識を妨げて、吾人を誤謬に導くかを思へ。はた、好惡の念が、啻に事物の判斷のみならず、その初級たる知覺をすら、變化し着色することの如何に多きかを思へ。……好惡の意强き爲に想（即ち眞相）の誤らるゝこと此の如くなると同樣に一切の事相も、常に幾分か意即ち好惡の念と關係を有する限りは、然らざるを得ず。されば事物の眞相眞意を知るの道は、好惡の念が、利害の關係と共に意識を去り、知のみ自在にその本來の法に循ひて動くにあり。純主觀として意の刺擊するなきも尙能く本自のおもふまゝに、十分なる活力をもて客觀界を映出するにあり。

凡て知識は意より起これども、また意に妨げらるゝこと、猶火は薪より生ずれども、之れを滅すべき烟もまた薪より出づるが如し。眞知識を得んとせば、根本を斷滅して而も所產の知のみ活潑に動くを要すと。案ずるに、意の跳梁するために眞知見を魅せらるゝは勿論の事實なり。されど單に斯く論斷したるのみにて、直に眞知識を獲んとせば意を壓すべしといふ、

鞭端馬腹に及ばざるの感なからんや。意が事物の眞相を蝕するは、必竟、我れと物と差別の見を執りて、衝突するに由れり。物、我れに歸すれば、愛となり、物、我れに背けば憎となる。吾人が、審美の境に於て物と我との調和を要すとせるは、此の衝突を除くの謂なり。ショオペンハウエルが、眞知識に對しては意を亡ぼすを要すといへる、はた同じ。然るに之れが手段を議するに當たりショオペンハウエルは、意識の表面より立算し、一擧にして意を斃すべしとなす。吾人は寧ろ意識の裏面に立入りて、意を知に合せしめんとす。ショオペンハウエルは積極の方法を取りて、意を亡ぼせと叫べど、吾人は消極の方法によりて、意の根本を他方に導けといふ。知を意の隷者とする限りは、直接に、根本たるべき意を斷滅して、知の末をのみ全うせんこと、可能の業にあらず。火をして獨り瞭ならしめんために、既に發したる烟を壓せよといふは、初めより火勢を熾にして、烟の餘地なからしめよといふの容易なるに孰れぞ。況や烟を厭ひて薪を廢し、火をしてひとり燃えしめんとするの論をや。羹に懲りて膾を吹くの誹なくば幸なり。ショオペンハウエルに循ふときは、全く意を斥けて我れも自滅するか、意の少量なるに滿足して僅に餘喘を保つか、二者一を擇ばざるべからず。純客觀といふも、主觀は亡し盡くせるにあらず。比較的小部分の活動をなし居るの義となるべし。若ず、意性の活動を知性に歸趨せしめて、差別我の所動的活動のみとなさんには。斯くする時は、等しく我れの活動たるを失はずして能く外境を容れ、我他調和の實を成すべし。知覺圖といひ、純客觀といふ、皆これに外ならず。所詮純客觀の境は、主觀亡びたるにあらずして、姑く客觀と融會したるなり。ショオペンハウエルの說ける所も、目的は此にあれど、そが手段として、意を壓すべしといへるの非なるのみ。純客觀に達せんの途は、意を壓するにあらずして、意を善導するにあり。

主觀客觀一たび調和すれば、其の趣、平等我の理想に合して、平等我とも別なきに至り、圓頓始終して天地は自觀自照の

姿となるべし。審美界固より差別の相なきにあらず。花は常に紅、柳は常に綠、されど之れを觀照するもの、私心に縛せらるゝ差別の我にあらずして、大自在の平等我なり。ショオペンハウエルの兩我の說、以爲へらく意は苦痛の根原なり。之れを除くときは、萬物の眞相を觀じ得べき不朽の眼識おのづから開くべし。意を根據とせん限りは、彼我の別に執して、普遍の事相を觀ずるの期なし。

此れによりて觀るときは、人は各々二重の存在を有すといひ得べし。意としては、隨ちて差別の人としては、彼れは、只管他と拮抗して、みづから作業し、みづから辛勞する一個體なれども、純客看の人としては、彼れは、純粹なる知識の主なり。其が意識內にのみ、客看界はその存在を保つべし。かゝる時の彼れは、たゞちにその意識する萬物に同ず。萬物の存在も、此に至れば厭せらるゝことなく制せらるゝこともなし。

吾人の平等我といへるは、此處にての純客觀の人に近し。さて、此の際に於ける快樂の情に就きて、ショオペンハウエルの說ける所幾許の價値あるぞ。ショオペンハウエルは、意を止熄せしめて涅槃に入るを純客看の快樂となせり。即ち苦痛を積極の地に置き、そが根本たる意の磷すると共に、苦痛の銷するをば、名けて快樂といふなり。吾人は之れを逆に見て、平等我の目的達したるがために實に快樂を感ずとなさんとす。若夫苦樂の何れが天地の本位なるべきかは、此に論ずべき限りにあらず。只目的を達するを快といひ、之れに反するを苦といふの別に從へるのみ。且やショオペンハウエルは、我れの存在を止むべしといふが故に、情の事尋ぬるに由なし。其の純客觀にありては、主と客と喜悲の情を同じうするの必要なく、平等我が冷に客看の哀樂を照破すれば足れり。されど、吾人の見る所を以てすれば、我れは、意としてこそ現れざれ、情となりて純客觀を温め、そをして血あり熱あらしむ。若し知を客觀の代表とし、意と情とを主觀の代表（意を出立點の我とし、情

を落着點の我とす）とせば、主觀は情の姿をもて客觀を迎ふるなり。迎へて而して知情抱合すれば、その間に差別の附すべきなく、以て平等の理想を圓滿にすべし。此の圓滿に由來する平等我の滿足が、情となりて差別我に現ずるを同情の快樂ともいひ、審美の快樂ともいひ、また純客觀の快樂ともいふ。ショオペンハウエルの言を是とすれば、看劇者が、劇中の人物と同情するが如きは、無用の業たり。對境の事相を、枉げず匿さず、靜に心に現前せしむるをもて、觀照の能事終はれりとすべし。これ恐らくは事實に近からじ。

審美の快樂は同情の快樂にして、之れに深淺あるは同情の度の深淺に由れり。同情の深淺は主として客觀なる理想の現不現に原く。蓋し、平等我に取りては、我と他との調和に階段あることなく、山水に對するも、人間に對するも、同情したるのあとは一なるべし、隨うてその表する滿足も大小深淺の差別あらんやうなし。其のこれあるは之れを差別我に射下し、快樂の情となして意識に上すの際に始まる。即ち、差別我の同情の激甚なるに連れ、反響し來たりて之れに投ずる平等我の滿足も大となるなり。見よ、非情の草木と同情したるの快は淡として煙の如くなれども有情の人間と同情したるの快は深遠にして餘味の忘れ難きものあるを。人間は理想の最も善く現じたるもの、殆ど大宇宙に近似す。草木はこれに比して甚だ幼稚なり。幼稚なるものに我れを寄す、感の甚深ならざるは本と其の處也。人間を寫し命運を描けるものに同情するときは、同情の烈しきに激成せられて、快感も意識に入ること一層深からざるを得ず。等しく一葉の飄へるも、風高ければ高く舞ひ、風低ければ低く飛ぶの道理なり。

同情の説に關係して、古來紛々の議論あるは、悲哀の快感なり。上來所述の論によれば、悲哀の快感は悲哀其のものにあらずして、同情といへる邊にあること明なるべし。換言すれば、悲哀の快感は、平等我がその理想たる平等博愛の旨を成就

し得て滿足するに由來するなり。ヒューム曾て之れに關せる前人の說を擧げて一々批評を加へ、且自己の所見をも陳じぬ。吾人は本節の結尾として更にヒュームの所說を批評し、併せてバルク、シルレルに及ばんとす。

悲哀の快感に對するヒュームの所說は下の如し。曰はく、悲哀の快感何に由りて生ずるか。或は以爲らく、人は凡て心の沈鬱を不快となすが故に、せめて悲哀の情にても活動せば、これによりて心的活動の快味を覺ゆべし、悲哀の快感とは之れに外ならずと。されど此の說非なり。

悲壯の事柄も、劇に演ずればこそ人を娯ましむるに足れど、そを事實として現前せば、縱令沈滯せる情を刺戟救治するの效は此上なく多かるべきも、所詮言ふべからざる不安心を釀成するに終はるべし。

悲哀の快感豈たゞに心的活動の盛なるに由りてのみ來たらんや。或はまた以爲らく、悲哀の事柄に同情すると共に、內に顧みて、その事實にあらざるを意識すれば、乃ち快樂を感ず、悲哀の快感はかくして生ずべしと。此の論はた妥當ならじ。夫の悲壯なる事實譚に伴ふ快感の如きは、此の說明の解釋し得べきものにあらず。さらば到底悲哀の快感はいかにか說明すべき。不快其のものの快となるの理(ことわり)如何。

案ずるに、此の妙結果は、悲壯の景物を直現するの技能より生ずるもの丶如し、即ち事物を活ける如く描くの才、感深かるべきものを撰り蒐むるの術、事物の結搆上に現はれたる判斷等、凡て此等の高尚なる才能が、表白の妙、節奏の美と相合して、聽者に上(うへ)なき滿足を與へ、以て快感を挑發するなり。（中略）此の原則を悲劇の場合に適用せんとせば、更に悲劇は摸倣なりといふ條件を附加すれば足れり、蓋し摸倣といふことも愉快の一元素なればなり云々。

以上ヒュームの說、そも幾許の眞理かある。其の或人の說を難じて、實際の事柄と架空の事柄と、必しも等しからざる所以

べを陳。以て悲哀の快感の起こるは藝術の力にありと主張するの論は、吾人が主持する所の同情説に取りても、一種の非難と見らるべきふしなきにあらず。吾人は固より或人の說に同意する能はざると共に、ヒュームの駁論にも滿足するを得ざるなり。心の活動その事に快感の伴ふといふは或は事實ならん。たゞし之れによりて直に、或人の說ける如く、悲哀の快感は心の活動に基くとはいはれず。心の沈鬱を不快の情とし、之れが反對を快樂の情とするは、情全般の性質なるからに、たま不快の情は凡ての心の沈鬱に由來すともいひ得べし。既に不快感は心の沈鬱を意味すとせば、悲哀の情も此の範圍に漏れじ。復言すれば、悲哀の情其のものは不快にして、不快は即ち心の沈鬱なり。此を以て、悲哀の快感といふときは、沈鬱の活動といふに歸して、十分の意義を成さず、單に活動の强弱といふに止まるべし。若しくは更に他類の不快あるが如く聞こゆべし。或人の意、悲哀と沈鬱とを全く別種の不快となすにあらば、すなはち已まん。もし活動の强弱比較によりて快不快の別を立つるにありとせば、悲哀にして尙快といふ論は成立せざるに至らん。何となれば、悲哀とは一層强き活動に比していふもの、快感とは一層弱き活動に比していふもの、畢竟同一感情を二樣の尺度に準擬したるに過ぎざればなり。且、悲哀の快感を比較上の現象に歸し、せめて悲哀の情だにも活動せば、無活氣の苦に勝るべしとなすときは、其の裏面には始より悲哀ならざるの最も勝れるに若かずとの意を含み、悲哀の度愈々激しければ快感を惹くと益々强き悲劇の本領と撞着す。深刻なる悲劇の快味が喜劇のに比して强大なるは爭ふべからざる事實にあらずや。此の說の以て悲哀の快感を說明するに足らざる、知るべきなり。ヒュームの之れを攻擊するや、藝術の場合と實際の塲合と異なりといふをもて唯一の武器となせり。げに實際なる悲壯の光景は輿樂の題目とならざるも、そを劇に演ずるときは能く觀者に快樂を與ふることと、事實なるべし。

彼のシルレルが例證とせし如く、我々は實際の人殺などをも好みて觀んとする傾あるには相違なし。されどこは新奇を好むの念に出る

ものにて、強ち美として悲壯の實景を覩んとするにはあらず。

此の事實によりて或人の說を駁するは可し。然れども、藝術によりて悲慘其の者より快樂を生せしめ得べしとするは非なり。藝術にては、能く人を純粹の同情に停留せしむれども、實際の場合にては、我れといふ念混じ來て、反應的のものとなり易きがためのみ。所謂悲哀の快感は、悲哀といふ邊より來たらずして、同情といふ邊より來たる。藝術豈無中に有を出だし、苦より樂を製するものならんや。

また悲哀の事柄を假なり、藝なりと知るに及びて快感を生ずとする說の如きは、必竟、顧慮の念、推理の心を審美界に援き入れんとするもの、同情の當の敵なり。そもそも、事物を假と斷じ、實と斷ずるは、主客差別の見をもて概念以上の作用に訴へたる後の事にて、甲を假と定めんとせば實なる非甲に關係せしめざるべからず、非甲を實と定めんとせば確信（ビリーフ）も必要なるべく、隨うて確信の根本たる意の活動も必要なるべし。意一旦活動の緒を啓けば、審美の意識はこれと共に滅却し了はる。

若し全く實と信ずるときは實際界の同情と同一の結果に陷りて、觀劇の人が舞臺に躍り出づるの奇觀を出來せしむ。假を排斥すると共に、頓足一旋して、かるがゆゑに實と意識せざるべからずといふの不可なる所以は、後章假實論の條に細述すべし。

要するに假實と審美とは直接に相關せず、悲哀の快感の源頭は宜しく之れを審美の世界に求むべきなり。此の說と相似て、其の範圍稍々廣きはバルクの論なるべし。バルクは「我れと所現の悲慘境と何の繫累もなし、と考ふる」に由りて悲哀の快感を生ずとせり。上來の論によるも、はた普通の事實に徵するも、此の說の取るに足らざるは明なり。蓋し審美にありては我れと對境と融會する故に、我れの領域擴張せられて、怡々自得の快味を感ず。世間往々此の感を誤り認めて、差別我の安

全、差別我の優等、差別我の利得などに伴ふ快樂と審美の快樂とを混ずるものあり。バルクの說の如き、やゝこれに近からずや。勿論劇を觀る塲合の如き大審美界にありては、時に我が身上に顧みて彼れ此れ比較することなきにあらねど、こは審美の本領にあらず。此れに由りて悲劇の快樂を感すと思ふは、大なる僻事なるべし。美は淸淨皎潔、安ぞ世の溫蠖を蒙らんや。

ヒュームの所謂藝術(アート)なるが故に悲慘譚も快なりとは何の義ぞや。藝術なりといふは、單に假設なりといふ義にはあらず。こはヒュームが或人の說を駁するの條に見えたり。されば、ヒュームの本意は下の二者何れかなるべし。曰はく、藝術其のものゝ美によりて我れに快樂を與ふるが故に、さてこそ悲哀にも快感の伴ふなれと。曰はく、藝術の妙力は能く悲哀の元素中より快樂を產出せしむと。今試に第一說に循ふとせんか、不快なる事柄を快なる術にて表白するの故をもて、悲哀と快樂と、相反せる情緖同至するを得といふに歸すべし。換言すれば、通常いはゆる想（嚴にいふときは意味に外ならず）と形との相反するを悲哀の快感の由來とするなり。思ふに、不快なる想を陳述するに快なる形を以てす、其の結果恐らくは滑稽に陷らんか、然らざれば乃ち悲哀の想と快樂の形と、二者全く分離して、悲劇が有する沈痛の妙味は來處を失ふべし。元來美にありては所謂想と形とは、決して相離るべからざるものにて想は悲哀なれど形は快なりといふがごときことあるまじき筈なり。悲慘の想にはおのづから悲慘の形あるべし、例へば『オセロ』には『オセロ』に適する文章及び結構あり、而して始めて妙なるを得るなり。豈故(ことさら)に文章結構の邊と事柄の邊とを別かちて、彼れは快なり、此れは悲哀なりといふを得んや。もし此の如きものありとせば、其は吾人の所謂悲哀の快感にあらずして、悲しき事柄と喜ばしき音節と、二件の集合なり。此の種の集合は滑稽詼謔の約束にこそ副へ、悲劇の性質と相距ること遠し。吾人が『オセロ』を讀みてデスデモナの爲に斷腸の思をなしながら

も、倘哀心に微妙の快樂を覺ゆるは、斯かる輕薄の意味にあらず。或はヒュームの意は第二説にありとせんか。悲慘の事柄は悲慘の音節によりて巧に陳述せらるゝが故に快しといふなり。されど斯くいへるのみにては、悲哀なるが故に快なり、之れ藝術の妙力の然らしむる所といふに止まりて、何の說明をも成さゞるを奈何せん。要するに、天才、藝術、文章、結構、相寄りて悲哀の快味を感せしむといふは善し。されど此等は悲しきものを懺悔して快きものとなすにあらず、寧ろ此等は我れの執着を和げ、我れを河漢にして以て此等の悲（同情）に入らしむるなり。而して平等絶對の眼より見れば、悲も悲にあらず、喜も喜にあらず、空間を超するが故に由旬の廣きも芥子微に等しく、時間を絶するが故に億劫の長きも刹那に異ならず、美の快樂（悲哀の快感をも含む）は遠くこの滿足止息の狀態に發源すといふべし。さて最後に、ヒュームが摸倣を悲劇の一要件とせる所以如何。思ふに野蠻未開の人間にも、事物を摸倣して喜ぶの性あるを見れば、摸倣といふことは或は快樂の一なるべし。されど劇の快樂は全く之れと與かることなきに似たり。見よ、吾人が劇を觀るに當たりて、是れ摸倣の現象ながらも妙なりと意識する瞬間は、早く既に餘念なき面白さを離れて、批評家の地に立てるものなることを。觀劇の極致は、寧ろ模倣の世界に住しながら其の摸倣たるを忘るゝにあり。若し夫れ、摸倣を本意とすることの、美術を「腐蝕」する所以は、ラスキン之れを論じて幾篇をか重ねけん。其の一節にいはく。

（上略）此等の想及快樂（摸倣の）は、藝術によりて受け得らるべきものゝ最劣等なり。其の理由、第一、摸倣の想を娛まんには、現前せる事物の、我が心に銘し、我が心に話しかくる所を拒みて顧みて實は其れと見ゆるものにあらずと思念するの地位にのみ處らざるべからず。（中略）第二、摸倣の想は、啻に人をして其の題目の固有の美を樂むを得ざらしむるのみならず、また、卑近なる題につきての外、眞に高大なる事物を摸し盡くすこと能はざらしむ。（又略）第三、摸倣の想には、一も感動すべき想の隨伴することなし、愚人の眼には實(げ)に

摸倣は難事にして之れを成就するは貴むべき事業とも見ゆべけれど、かゝる人々に取りては、美術家も、夫の不思議の術によりて奇怪の結局に達する魔法つかひも、差別なきなり。而して識者は右の如き美術家よりも、却りて魔法つかひの方を、優に貴むべき技藝家となすべし云々。

と。製作の方面にてすら摸倣の重ずべからざる所以は、ほゞこれによりても知らるべし。況や觀美の場合に於てをや。また況や悲劇の快感を說明するに於てをや。

シルレルが悲哀の快感の說にいはく、

(上略)見るべし、快樂の根原は二途に止まることを。即ち、自己の幸福を希ふの本能を滿足し得たる場合と、道德上の法則を圓現し得たる場合と之れなり。此をもて前者に出でざる快感は必ず後者に屬するものならざるべからず。同情によりて生ずる苦感が直接に吾人を動かす處にも猶苦感のおもしろさを感ずるは、吾人の道德性に由來するものなること、知るべきなりと。

審に言へば、人間に流行する一大原則、道德上の適宜(モーラル、プロプライエチー)といふことが、種々の障礙と衝突して、一方に悲哀の現象を呈すると共に、他方に益々其性を顯著ならしむ。此に於てか我れは悲哀に同情すると共に別に道德性の滿足を感ず、所謂悲哀の快感とは之れを指せるに外ならずといふにあり。今之れを吾人の見る所に比するに、道德を解して宇宙の最終目的に合致するの義となすときは、シルレルの所謂道德性は本論の平等我に近し。されど此の最高性情の滿足といふに至りて、二者の間に差別あり。シルレルの說にては、同情せる對境の性質に快樂ありといひ、本論にては、同情するを其の事に快樂ありといふ。一は以爲らく、人間苟も道に背く所あれば則ち自滅す。道德は最後の勝者なり。而して最も普く此理を說明するものは悲劇なり。此をもて悲劇に同情するときは快樂を感ずと。他は以爲らく、人間苟も道に背く所あれば則ち自滅す、人間の人

間たる妙相は悲慘の境に接して益々露るべし。而して最も善く此の妙相を描出して我が同情を惹き、以て物と我れとを融會合體するの美を成ずるものは悲劇なり。此に於てか悲哀の裡にもなほ觀美の快樂ありと。要するに、悲劇は人間の善を說明するが故に快しといふは前者也、悲劇は人間の美を成就するが故に快しといふは後者也。しかも此處に善といへるは圓滿の義にして、必しも個々の行爲に着したる相對の善にあらず。隨うて、究竟する所はシルレルの意もまた、悲劇によりて却りて天地圓滿の美を窺はんとするに外ならず。唯彼れは主觀なる快感の由來を說くに客觀美の性質を以てせんとし、吾人は寧ろ之れを主觀の面より觀せんとするの差あるのみ。これを客觀にしては、客觀みづから自主圓滿の相あるべし。これを主觀にしては、主觀よく客觀と同情すべし。同情して而して後始めて審美の快樂あり。言ひ更ふれば、悲劇に同感して苦を共にすると喜劇に同感して樂を共にすると、同情に喜悲の別はあれども、そが結果たる快感は遂に一なり。同情を外にして悲哀の快感の直接原因といふべき者なきの理、多辯を要せんや。

四　理想

以上論せる所、之れを要するに、審美の要訣は同情にあり。而して同情の成るは一道至妙の趣旨の萬法を貫けるに由る。此の妙趣や、もと絕對圓滿、太細を呑み、長短を沒し、善惡黑白一切の差別を包ねて、渾として方物すべからず。强ひて說明を其の外形に加ふれば、自主圓滿の相と名くるも可なり、差別即平等の姿と說くも不可なし。吾人は姑く用ひなれたる語を假りて、之れを理想と呼ぶべし。

それ理想の語の世間に用ひらるゝや廣し。されど其の義今に于て瞢然たるを免れず。或は最も圓滿と考へらるゝものを稱

して理想的といふ、此處にては理想は即ち圓滿の義なり。或は最も普遍の諸屬性を有するものを目して理想的といふ。此處にては理想は即ち普遍性の謂なり。圓滿をもて萬物の理想となすときは、萬物悉く自性圓滿の妙趣を具するが故に、理想はまた普遍なりといふを得べし。されど斯かる意味にて普遍といふときは、其の裡必ず個々特殊の性を含むを忘るべからず、隨ひて理想的存在とは最も自家の特性の彰れたるもの、最も小天地の相を具全したるものともいふを得べきなり。蓋し是れ理想の本旨ならんか。之れに反して普遍性を理想となすの見の如きは、畢竟概念と理想とを混同するものにあらずとせん。プラトー以降、中世哲學に及びて其の頂上に達せる實在論(リアリズム)と名目論(ノミナリズム)との爭の如きも、一面より言へば亦理想と概念との關係に外ならず。思ふに二者の相別かるゝ所以を明にせば、理想の義おのづから定まらんか。ショオペンハウエルは理想を差別以前本具の平等とし、概念を差別以後人間の思量して作りたる虛稱とせり、而して其の普遍性の權化とも見るべき摸型的のものたるに於ては、二者擇ぶ所なきなり。此をもてショオペンハウエルの概念を輕ずるや、之れと共に理想をも甚だ價値なきものとなしめ了す。概念が知識の所產にして理想が萬物本具のものたるは、然ることながら、二者の別は主として其の性質にあり。萬物等しく各自の理想を現ずるが故に理想は普遍なり平等なりといふときは、旣に業に理想といへる實性に對する我が概念を云々するものにして、客觀なる理想其の物の實性を說明するにはあらず。譬へば人は凡て二手二足なるが故に二手二足は人間の理想なりといはんが如し、夥多の人を見たる我れにこそ、二手二足といへる模型が個々の人間を總括すとも思はるれ、人間自身平等一如の大調和に歸趨する上には、二手二足といひ、橫目縱鼻といひ、有心動物といふこと、何の關係をも有せざるなり。理性は儼たる實性、豈さしも空虛のものならんや。概念は、衆差別の普遍性を示せども、衆差別を平等に即せしむるに與からず。理想は、其の形式に於て衆差別に普遍なると共に、其の內容に於て特殊の相を含み、以て能く差別を平等

に歸趨せしむ。概念は遍通を生命とすれども、理想は事々物々全く別趣なるをもて極致とす。されば、試に生れて以來曾て見ざりし一物に對すとせよ、他に一切の知識なくば、此の物に模型的理想ありとは如何にしてか知るべき。唯此の物は此の物獨得の致あるが故に此の物の理想全しといふの外なかるべきのみ。更に之れが經驗を重ねて、統同辨異の作用を施したる結果、同の點のみを集成して之れに一定の符號を附するに至れば、此に始めて所謂概念あり。ショオペンハウエルの Platonic（プラトニック） idea（アイデア） といへるも、究竟する所、此のたぐひにあらざらんや。八表の間、微塵といふとも同一這般の事物なきに至りて、天地の理想、全しといふべし。輕重の分を論せば、寧ろ差別の邊こそ理想の本旨なるべけれ。人間といひ獸類といふが如き類同の性は、縱令之れなしとするも、差別の相だに存せば、以て一個の存在たるを失はじ。之れに反して差別の相なきものは自立存在の價値なきなり。所詮理想の實性は、萬物をして宇宙の大調和に歸入せしむると、之れをして自家特殊の面目を有たしむると、所謂大平等と大差別と、換言すれば、直觀せらるべき平等の形式と、知識に上るべき差別の性質と、兩面の調和したる處に存す、（自然の産物は此の調和圓滿にして、數に喩ふれば五十五十の比例の如し、美術は實に此の比例を變ずるにあり）差別獨り理想にもあらねば、平等獨り理想にもあらず。されどまた、差別の完全なるは直に平等の致に合し、平等の完全なるは益々差別の旨を明にす、故に理想を指して差別といはんも通ずべく、平等といはんも通ずべし。之れを數に配すれば全と分との如し、分の總計は全にして、全の幾部は分なることだに忘れずば、單に全と呼ぶも可、また分と呼ぶも可、概念は乃ち我が打算の方便として、總計と部分との中間に、假に設けたる小計の如し、實數の上には何の關係をも有せざるなり。（單に科學としての倫理學が實践に與からずと論ずるが如き、多少此の間の消息を解するもの）理想と概念との別明めざるべけんや。

更に之れを腦の活動に就きて按せしめよ、腦が幾たびか類似の活動を演じて、遂に同の點のみ一團を成し、漠然名け難き

活動形を現ずるに至れるもの、喩へば幾多の寫眞を重ねて面貌の模型を得るが如きは概念なり。概念は先天の理想を形式として後天の經驗を概括せるもの、一端先天に冲するに似て、尙他端の後天に根するを免れず。此をもて必しも必至的ならず、必しも普遍的ならず。ヒユームの論鋒は善く此の急處を突けり。しかも突きて而して先天的形式的の半面をば倅盡することを能はざりき。カントは乃ち此の殘壘に據りて新に其の哲學を組織せるの觀あり。論じて此に至れば、吾人は私に、哲學の本城の實に形式の一方面にあるべきを思ふ。其れ唯形式なるが故に能く普遍なり、些の內容をも之れに加ふれば乃ち基礎の動搖を免るべからず。是れ科學と哲學との岐かるゝ所以にして、また概念と理想との別ある所以ならんか。斯の如く知識上にては、哲學と科學と劃として相犯すべからずといへども、然れども形式を持するものと、內容を供するものと、實際に於ては兩端遂に調和して天地の美を成ずるを見る。然り、兩端の調和といふもの旣に形式的說明にして、萬物の極致、天地の理想は蓋し之れに外ならざるなり。見るべし、最後の說明を吾人に與ふるものは知識の結論にあらずして本然の信仰なることを。哲學と科學と、理想と概念と、純理と經驗と、先天と後天と、凡そ此等の兩極を取りて調和せんと勗めしもの古來何ぞ限らん、しかも蜃樓砂丘、彼れ一時、此れ一時、今にして壞れざるもの幾許ぞ。惟ふに當來も亦此の如くならん。幾たびか築きて而して幾たびか壞れ、終に遂に山おのづから靑々、雲おのづから悠々、造化の心は知識の悉す所にあらざるを信ずるに至るもの、禪家の所謂止觀の極諦も誠に所以なきにあらず。唯之れが順路に於て異論あるのみ。人生は無智に起こり、智を經て無智に還る。若しくは第一步を信仰に啓きて、懷疑又懷疑の後重ねて信仰の門に歸ぐ。而して落着後の無智、落着後の信仰は、經驗を包沒して安神の地に到達したるものなるが故に、不壞なり、不退轉なり。哲學の人生に必要にして、到底立命の地を吾人に與ふるものなき所以案ずるに此にあるべし。

種々なる腦の活動の反覆の結果は概念なり。理想は乃ち腦の全局を支配する本具の形式にして、雜多の活動を一定の調子に整理し行く其の一定の調子なり。之れを譬ふるに天地は一大音樂場の如し、萬種の樂器は己が自々錚々琅々の音を發すれども、其の曲一なるがために相合して差別即平等の妙調を成す。音色と曲調とは概念と理想との相違の原づく所にして、音色の類同は之れを概念と呼ぶべく、曲調の一なるは之れを理想と稱すべし。概念は彼此の關係を離れざれども、理想は全局唯一體としての外、之れを說くを得ず。概念は知識の事にして理想は直觀の事なり、一は推理比較を許せども、他は一旦抽象すると共に其の實性を離る。琴にても甲の曲を調べ、三絃にても甲の曲を彈ずとせんか、理想は曲の甲なる點に於て平等絕對ともいふべく、三絃の甲曲と琴の甲曲と異なる點に於て差別法界ともいふべし、されど共に冷なる抽象的のものにあらず。獨り概念に至りては、三絃と十三絃と絃たるに於て別なきがゆゑに絃の甲曲と名けんといふもの、存在の上に關することなし。要するに本論の理想と稱するは、個物の個物として活現する趣致、即ち諸活動の形式なり。ハルトマンの所謂個想は之れに近し、その類想は寧ろ概念の部に屬するものにして、理想とはいふべからず。理想の性質は到底不可說なり、已むことなくば、之れが形式によりて差別の調和なりといはんか、一事物の中に含まるゝ諸部分が、差別を著くすると共に益々一致して平等の旨を彰にするを、理想の最も善く現じたるものといふ。天地はこれが大なるものゝ例、人間の身體の如きは、これが小なるものゝ例也。

理想の天地に流行するや、其の本は一なれども現不現の度によりて個々無量の事相を生ず。事物に美の階段あるは理想表現の度に應せるにて、事物の性質とは相涉ることなし。此の花は此の花として美、彼の鳥は彼の鳥として美なり。苟くも自然の所産なる限りは、度こそ種々なれ、皆自々の存在理想を現せざるなく、隨ひて一芥の微といふとも美ならざるなし。自

然は美の無盡藏にして絶對は美の源泉なり。ミューズの神、ヘリコンの山、遠く之れを他に求めんや。自然界に醜の存せざる所以をば『審美學史』の著者ボザンケも之れを論じぬ、以爲へらく、ハルトマンは自然界に純粋なる醜の存するを許して、造化が美を現せんとするときは、美見れ、之れを現ぜざらんとするときは、醜見れ、先天の理想が美を目的とすると否とによりて美醜の別を生ずと說けど、恐らくは然らざるべし。惟ふに先天は本來無意識にして、之れを一貫するものは理法なるが故に(一旦理法を定着したる上は)決して先天が自由に之れを破りて、或は美と現せんとし、或は美と現せざらんとするが如きことあるべからず。且此の必然の理法の目的とする所(勿論無意識的に)寧ろ天地萬象を現出するにありて、美不美を現せんとするにあらざるは、猶藝術家の目的とする所、作る物にありて、直に美を現せんとするにあらざるが如し。美は結果なれども目的ならず、天地果たして理法の出現にして、理法的動作の諸部能く一に調和する處には美來たり、衝突する處には醜來たるとするも、天地既に絶對に理法的なる限りは、何に由りてか其の裡に醜といふが如き沒理法の現象あるを得んや。强ひて醜を求むれば、凡眼にて調和の迹の見極められざる點をのみ引き離したるものといふの外なしと。然り、自然界に醜なるものありとすれば、恐らくは我が觀察の方法によりて生ぜしものなるべし。例へば萬法の流混々として絶對の一洋に瀉ぎ、以て全宇宙の美を成就するに當たり、吾人有限の眼をもて、彼の一隅、此の一端を捉らへ來たるときは、或は醜と見ゆることも之れなきを保せざるの類なり。然れども嚴にいふときは、絶對は何れの一部を取るも、直に全に副ひて、一分なるがために美ならずといふが如きことあるべからず。部分はやがて全の小なるものなり。之れを大全に比較して云々すればこそ不美ともいはるべけれど、斯かるは推理の上の事のみ、審美にありては比較を絶するが故に、小全に對するも大全に對するも、もと擇ぶ所なし。之れに由りて是れを觀るに、積極的に醜なるものは、人巧の外決して覆載の間に存せず。若し之れ

ありとせば、其は無なるべし、何となれば醜とは理想の亡きもの、而して理想とは自主存在の姿なるが故に、理想を亡みするは直に存在を亡みするに當ればなり。勿論實際上往々醜と呼ばるゝものなきにあらねど、此等は多く自家の好惡を混じたるの見にして、醜を好ましからずとの義と思ひ做すものなり。好惡の念と美醜の判斷との同じからざる所以は前に論じたれば重ねて言はざるべし。

理想論に因みて美の種類を論ずるを至當の順序とす。されど所論の煩瑣に過ぎんを恐れて、此處には之れを省き、他日稿を更へて論せんとす。

五　實と假と、現象と實在と、形と想と、自然美と藝術美と、寫實的と理想的と、

自然の美に對する藝術の美とは何ぞや。自主的存在の理想を現出し、差別即ち平等の趣を寓するものを美となすに於ては、兩者固より異なる所なきも、藝術品の特徴は其の相の二重なるにあるべし、即ち自然の存在を役して第二の假存在を現せしむるもの、是れ藝術なり。而して美の宿る處、理想の現ずる處は言ふまでもなく此の第二の存在なりとす。但し美術の種類により、或は第二の存在は符號に過ぎずして、聯念の作用により、別に腦裡に現象を描出せしむるを主とするもの、例へば詩歌の如きあり。或は直に第二の存在が美の寓すべき現象たるもの、例へば劇の如きあり。此等の細論は要なき限りは省くべし。さて、第一存在と第二存在との關係を按ずるに、第一存在は必ず常に第二存在によりて打破せられざるべからず。俳優團十郎を第一存在とし、そが扮したる文覺上人を第二存在とするときは、文覺上人として場に上れる瞬間は團十郎あるべ

からず。第二存在の上に第一存在のほの見ゆるが如きことあるときは、之れに對するもの、常に第二存在を摸倣の現象なりと意識するを免れず。摸倣なりとの念を挾むことの審美を毒する所以は、前章に論ぜるが如し。即ち一物を假なりと知るは、傍らに實物といへる概念を置き、これに照準して過不及の點を發見し、之れに依りて判斷を下したる後の事なり。全局に溢るゝ理想を觀取せずして、徒に抽象的なる部分の關係に拘らふもの、何ぞ審美的なるを得んや。さらば之れに反して場中の文覺は實に當年の文覺なりと信ずるに及びて、審美の實を擧げ得べしといふか。何ぞ其れ然らん。シルレルが正直なりといひ、ハルトマンが實と託言することとなしといへる美假象の說は、此の理を說明して餘あるべし。之れを心的作用に徵するも、一物を實と斷ずるの手數は、猶一物を假と斷ずるの手數の如し。概念を介し、推理を介して僅に達し得べきものゝ非審美的なるや言ふを待たざるなり。啻に實と知るに於て非審美的なるのみならず、知りたる上は、我は實際世間に立つの思をなし、一々之れに對して動作し來たるべし。殺伐の景を見ては面を掩うて走らんとし、亡鬼に遭ひては色を失うて卒倒するたぐひ、皆少なくとも其の瞬間は之れを實と信ずるに由らずんばあらず。實と信ずるの唯一要件が、最も強く我性を刺擊するにあること、隨うて激しく刺擊されたる瞬間は信じたる瞬間なることは心理學ゼームスも之れを說きベインも之れを說きぬ 夫の繪畫が美術の本旨にあらざる所以も此にあり。されば藝術美の客觀は、假なるべからず、また實なるべからず、假實の目は、既に彼我の分を立てゝ意の欲するまゝに連念推理の作用を逞くしたる後に起こるものなれば、眞同情の淨樂を去ること遠し。之れを腦の上より言はんか、審美的活動の場合にありては、外來活動の性質を穿鑿するに遑あらずして先づ意性が之れと合致し、性質に於て異なるにも拘らず、我れの形式を對境の性質に象らしめて彼我の別を沒するなり。所謂所動的活動とはこれに外ならず。意性已に所動的活動のみとなりて、一切の私心を絕ちたりとせば、其の進みて性質の吟味、概念の判斷に到らんとすることなきは怪むに足らず。假實は差別の意識にして、我れ儼として彼れに對して下

すの判斷なれど、審美は假實以前の心なり、即ち未だ假實の談に及ばずして、早く既に彼我の別を沒し主客同情するを審美の意識とするなり。之れによりて是れを觀れば、假實以外なる審美の意識に强ひて假實の分を附せんとするは、懸疣附贅の辯に近し。

假實の論に因みて一考すべきは美假象の說なりとす。假象說はカントに萌し、シルレルを經てハルトマンに大成せり。ハルトマン以爲へらく、美假象は外境にもなく心内にもなし。外境に應じて心の前に現じたる一種の脫實現象なり。但し必しも外境の實在より來たる刺戟を待たずして起こり得べきが故に、外境を之れが唯一の要件とはなすべからず。假象は圖(ピクチュア)にもあらねば、形(フォーム)とも等しからず、圖が圖せられたる事物に對し、形が質に對すると同樣の關係をもて、假象は其の主(サブゼクト)に對す。即ち假象の前には主も跡を潛む。されど又假象は幻象にあらず、意識内の實性なりと。要するに美假象とは主觀内に描き出だされたる美的現象なりといふに歸す。若し之れを、單に色聲味觸を主觀的現象と說くと同一の論據にありて言ふものとするときは、事實に相違なかるべきも、以て審美を補ふに足らず。本論にて腦の活動といへるものも、必竟は之れに外ならざるなり。或はハルトマンの意、美は此の種の主觀的現象にありて、他の實用に忠なるの邊には存せずといふにありとせんか、問題はおのづから二途となるべし。對境を主觀的現象に過ぎずと意識せよといふものと、必しも意識せざれど事實然らざるを得ずといふものと是れ也。後者に對しては吾人また何をか言はんや。ハルトマンが脫實といふに重きを置きて、之れに達せんために五官上の衝突を生せしめよといふを見れば、假象の本意は寧ろ前者にあるに似たり、換言すれば、實に執するときは、煩惱勃發して審美を害するが故に、虛なる主觀的現象其の物を目的とし、以て意の發動を制すべしといふにあり、主觀の現象のみを對境として、他を望むべからずといふにあり。思ふに、美を觀する心の狀態は、唯見るがまゝの現

象を目的とするの外餘念なきこと勿論なれども、之れを主觀の假象なりとも意識せず、また客觀の實象なりとも意識せず、假實の何れとも斷ぜざる所却りて審美の本面目なるべし。而して此の非假非實の境は、一旦假あり實ありて、然る後之れより脱したるものにあらずして、假實未到の地なりとす。概念と知覺との間に臨界を設けて、知覺圖を未だ假實の塵に汚れざるものとせんか、審美の對境はこの知覺圖に外ならじ。美を觀ずる最後の要件は、如何にして永く知覺圖を保つべきかにあり。如何にして意が知覺を驅りて概念に到らんとするを制すべきかにあり。言ひ更ふれば、脱我の策如何、といふが審美究極の問題なるべし。我れをだに脱し得ば、即身即佛、同情の樂土は決して遠からざるなり。假象論者の眞意も、疑ふらくは此の邊にありしならんか。然れども奈何せん、之れに到達するの手段を説くに及びて、一歩乃ち千里の差錯を來たせるを。ハルトマンは先づ脱實して美象を主觀に收め、而して後更に脱我の第一歩となすに當たれど、吾人は脱我以前に脱實の行はるゝを信ずる能はず。もし之れありとせば、其は恐らく知識界の事となり了すべし。我れありて對境を實にあらずと意識するは、概念上の假に入りたるものなり。吾人は寧ろハルトマンの順序を轉倒して、脱我するが故に隨うて脱實すといはんとす。否、脱實といふ、既に非なるべし、實にも假にも入らざるを得といはゞ即ち可ならん。さらば如何にしてか脱我する。他なし、我れをして對境に同情せしむるにあるのみ、同情によりて我れを沒し得ば、假實の論は嚼むに近し。假に一歩を讓りて、ハルトマンのいふ如く、脱我以前に脱實し得べしとするも、斯くして我れを脱するは消極の手段なり。我れを失望せしめて、之れを壓せんとするものなり。此に至りてショオペンハウエルの餘脈の尙存するを見る。吾人は觀美の樂園に入るの手段として差別我を失望の淵に沈むるの酷なるを思ふ。之を善導して相ともに斯の淨樂を享受するの勝れるに如かんや。叉所謂脱實を我れありて意識する上のこととすれば、ハルトマンの説けるが如き脱實の方法にては、ハルトマンの望める結

果に到ること難し、何となれば、其のいはゆる假は主觀の假を指すものなれども、其の方法は還りて客觀の假に入るの用をなせばなり。此の理を明にせんとせば、まづ主觀假と客觀假との區別より論ぜざるべからず。客觀假とは、例へば畫山水に對するとき、その山高く水流るゝが如き景色の假にして、實は平面に丹青の彩を施せるに過ぎずと知るたぐひなり。客觀的に對待して存する假實、即ち第二存在と第一存在との別を知るなり。主觀假とは、畫たると眞景たるとに論なく、客觀的に在るが如く見ゆる山水の形は、主觀にあるものにして、客觀には唯分子の運動の存するのみと知るなり。（ハルトマンの絕對的假象といへるは又別なり）假といふに二類あること此の如し。而してハルトマンは藝術美の特點たる官覺間の矛盾によりて實を脫し、直に此の主觀假即ち假象に就き得べしとすれど、實際は然らざるを奈何せん。畫山水に對して、眼感は之れを山水となし、觸感は之れを平面の紙幅となす場合に來たるべき結果は、山水と見ゆる景を主觀なる影と悟らしむるよりも、むしろ客觀なる摸倣と悟らしむるが通常なり。復言すれば、官覺の錯誤の力は、客觀と見えしものを主觀に移すよりも、客觀なる實と見えしものを客觀なる假に移すに効あるべし。加之、縱令官錯の力實に客觀と見えしものを主觀の現象なりと知らしむるに足るとせんも、斯く知識するの我れありて收め得たる假象は果たして實を追うて跳梁するの意性を制止し得るや否や。自然美にありてこそ、現象の邊のみを我れに取り入るれば、客觀に遺るものは知るべからざるが故に、意の之れを追求することもなかるべけれ、藝術美にては、二重の存在あるが故に、第二の在存のみを主觀に歸せしめ得るも、第一の存在は依然として客觀に留まり、以て意を惹くことなしとせず。此等の弊はすべて脫我に先ちに脫實せんとするに由來するなり。所詮假象美の說は同情美の說に孰何れぞ。

假象說の源流に溯ればカントあり、シルレルあり、しかも其の論ずる所益々假實の本義に遠ざかりて、或は自然美と藝術

美との關係となり、或は形と想と若しくは現象と實在との關係となる。中にもシルレルの說は、ハルトマンに比して明晰ならざるのみならず、カントに比するも退步せる節なきにあらず。されば假實の論をばハルトマンに止め、シルレルに於ては、現象と實在との關係及び形と想との關係を論ずべし。ハルトマンは特に假象（シャーン）といへるに重きを置き、之れを現象（アッピーランス）と區別せり。以爲へらく現象といふときは直に實在に連續したる觀念を生ずるが故に審美上の假象と異なりと。然るにシルレルは現象と實在（リアリティー）とを相對せしめて、審美の要は實在を去りて現象に就くにありといへり。而して此の目的を達せしめん爲に、造化幸に眼耳の兩機關を人間に附與し、賴りて以て實物以外に形を作り出だすことを得しむといへり。即ち其の所謂現象とは眼耳の兩官が作り出だせる形を指すなり。且つ曰はく

現象が審美的なるを得るは、一切の實在に關係することなきに由る、實在に對する欲望の附き纒ふことなく全く實在と隔離して云爲し得るに由る。（中略）うち見たる所同じ等（しな）にても、時としては活美人の方（かた）畵美人よりも多大の快感を興さしむることあれど、此等の場合は美人の形のみを獨立せしめて見たるものにあらず、故に純粹なる審美感とはいふべからず。凡そ繪畵にありては、生命は現象に存し、實在は想に宿るを常とす、此をもて繪畵に就きて美を觀取するは、容易なれど、實物にては、其が現象のみを觀せんには、始めより現象のみなる繪畵に比して幾層の審美的修養なかるべからずと。

思ふにシルレルの意、眼に睹、耳に聞くものゝみが現象にして、他の官覺より來たる知識は全く別種に屬すとせるに似たり。されど色聲にして主觀の所産ならば、香といひ味といひ觸といふも、何ぞ之れと擇ばんや。天地を一大活動とすれば、眼耳は微妙の活動を傳へ、鼻舌は粗大の活動を傳ふるの差あるのみ。況や通常一事物を見聞すといふも、單に眼耳感の示す所のみにあらざるをや。眼にて見得たりと思ふ物も、實は曾て觸覺味覺嗅覺などの經驗せし所を面のあたり見る所に連續せ

しめて始めて一個體を成せるに外ならず。「何故に官覺の一は假象と定められ、他は實在と定めらるゝか、何故に視覺聽覺は純ら形に屬し嗅覺味覺は專ら實に屬せざるべからざるか、前者の主觀とも客觀とも見らるべきと同樣、後者も主觀客觀の何れとも見らるべく」(Bosanquet) 心理上兩者の間に差別あるを見ざるなり。たゞ眼耳感は其の性精微にして直に他官覺の經驗をも連起し、以て對境(外來活動)の全相を知覺せしむれども、嗅感味感の如き劣等の官覺に至りては、最も著き刺戟(外來活動)の外を感受し得ざるが故に、勢ひ事物の全相に見るゝ趣致即ち理想を知覺するを得ず、我意に滿つると滿たざると、快と不快との實用の一邊に傾くの相違あるのみ。換言すれば、眼耳の高等官覺は、實用に遠ざかりて而も五官が示す限りの全性質を一幅の知覺圖に纏め得れども、劣等官覺は然らず、劣等官覺の受くる所は其の刺戟猛烈なるが故に、最もよく我意を挑發すると共に、他官覺をも連起せしむること能はず、一は廣くして執着せず、他は狹くして執着深し。審美界にて高等感覺を主とするは此のためなり。シルレルが劣等官覺を形に屬せずとなせる、はた此の意なりとせば乃ち可ならん。されど若し眼耳のみにて吾人の面のあたり觀る所の美現象を知覺し得べしとの義なりとせば、心理的觀察の足らざるものたるを免れじ。生れてより視官のみの人には、天地は捉らへ難き色彩となり了して、距離、姿勢などの存せざるべきこと前に論せしが如し。今日吾人の感じ得る高等官覺の審美に恰好なるは、必竟聯念の作用によりて、微妙の活動と粗大の活動と平均し合體するに由れり、換言すれば高等官覺の現に示す所と劣等官覺の曾て示せし所と、直接なる微妙性質と間接なる粗大性質と實用に遠きものゝ直現と實用に近きものゝ復現と、要するに強き審美的と弱き非審美的とを連續せしめて事物の全相を現ずるに由るなり。劣等官覺は恰も之れと逆比例して益々實際界に墮落す。さてシルレルの所謂現象に以上の難點なしとして考ふるに、現象とは必竟知覺圖に描き出されたる事物の全相に外ならず、而して其を實在と隔離するときは審美的なりとい

ふ。案ずるに現象既に知覺圖に外ならずとせば、之れに對する實在とは、言ふまでもなく客觀なる眞實體即ち吾人のいはゆる外來活動なるべし。果して然らば、かゝる意味にての實在と現象とは、心理上區別を附するの必要なきに似たり。何となれば、實際上現象と實在とは同一不二にして、吾人が色を欲し香を欲するは、其の色と見え香と見ゆる邊が吾人に快きに由ること、爭ふべからざるの事實なればなり。言ひ更ふれば、百花の爛熳に對して眼を喜ばすも、珍膳佳肴に飽きて舌を悦ばすも、等しく腦に映ずる現象即ち知覺圖たるに於て別なければなり。隨うて客觀にあるものを主觀に收め得たればとて、欲望之れがために迹を絕つの理なし。さればシルレルの實在を去り現象に就くといへるを穩當に解して、審美の事實に近からしめんとせば、唯一義あるのみ、即ち所謂實在と現象とを混じて現象と呼び、而して此の現象中劣等の官覺より來たる部分を及ばん限り抑へて薄弱ならしめ、以て意の發動を遏絕すべしとの意とするなり。斯くして知覺圖の上に我れの跳梁するを避け得るときは、おのづから同情の美を成ずべし。所詮審美上に現象と實在とを分かつの要なきや明也。

現象と實在との別と關連して、形と想との別また明めざるべからず。まづ想といふに二あり、一は之れを理想の義となすもの、他は意味の義となすものなり。例へば、駢儷の文を行りて兩都の盛を賦せりとせんに、形想相副へりといふは、文を形とし事柄を想とするなり、善人榮え惡人亡ぶの物語に於て、形能く想を現ずといふは、文或は事柄を形とし、事柄に寓する因果應報の理を想とするなり。事柄を想と呼ぶものと果報の理を想と呼ぶものとは、共に意味を想と解するの論者といふべし。中にも一は單に事柄を取り、他は之れより抽象したる概念を取る、其の間多少の區別あり。之れに反して、理想を直に想と解するとは、意味全面の形式を想と呼ぶの謂なること、理想論の條下に言へるが如し、細言すれば、意味の因果應報なると諸行無常なるとに論なく、かゝる意味眞に一貫して而も露骨ならず、そが下に行動する人物皆生き、渾然として人間の

運命、社會の實相を描き成すの趣をば想といふなり、若しくは、若干の人物が各自の生活を恣にしながら、尙何處にか相合して人間社會といへる一存在を作り出だし、以て絕對が主持する自主圓滿の理想を髣髴せしむるとき、此の妙致を想と名くるなり。而して之れが材料となりて知覺に入るの面をば凡て形と名く。要するに意味の想とは、吾人の知識にて名け得べきもの、經驗を重積し綴合して之れに到達し得べきもの、差別我の活動に其の係を尋ね得べきものをいひ、理想の想とは、唯直觀し得べきもの、所動的形式的にして事物を之れに觸着せしむるとき僅に差別我に苦樂の情を起こさしむるもの、隨うて到底定着したる名を附し得べからざるものを謂ふ。形と想とに多義あること斯の如し、其の本意如何。思ふに意味を想となすものゝ中、文と事柄とを對せしむるは極めて通俗の見、取るに足らず、（文の節奏ロ調のみを事柄以外に云々するは音樂の事也）、兩者は相待ちて始めて完全なる知覺圖を成就し得べきものたり。例へば「夏草や兵士どもが夢のあと」といふとき、其の五七五の文調のおのづから悲涼なるは、事柄即ち意味の悲涼なると相合して、十七字が現に含み又は必然連起すべき若干の觀念を知覺圖に映出し、以て美を荷ふべき一團の現象を成せしむるが如し。吾人は此の義にての形と想と、其の他凡て觀美の瞬間に知覺に上るものとを打して一となし、理想を之れに對せしめて、前者を形と稱し、後者を想と稱するの心理上、審美上ともに穩當なるに就かんとす。若し夫れ概念を想と稱するは審美上の事ならじ、劇を觀て全曲の上に因果應報の理籠れりといひ、諸行無常の意宿れりといふが如きは、後より冷に抽象して名けたるもの、美と觀する瞬間は本とかゝる概念を許さゞるなり。審に言へば、審美の意識に上るものは知覺の圖にして、知覺の圖を組織するものは、錯綜して一貫せる事柄、種々にして活動せる人物に外ならず、縱令其の裡に漠然因果の理を觀ずとせんも、其は因果の理としてならず、唯世の中は斯かるものといふが如き懵乎たる念なるべし。否かく言はんだにいかゞ、寧ろ一種の情に近きものなるべし。更に此等に就

きて抽象せるものと美とは、由來何程の關係をも有せざるなり。勿論、作者或は因果の理法を圓現せんと欲して製作することあるべし。されど其の作の美なるを得るは、因果の理法善く現れたるがゆゑにあらずして、錯綜せる事柄おのづから一團の人間相を現じ、小宇宙の姿をなせるに由る。而して一團をなし小宇宙をなす所以の蔕となり萼となるものは不可知的ならざるべからず。斯くして美を觀じたる後、飜りて批評的に全局を觀察するときは、因果應報の理も流行すべく、諸行無常の理も、諸法實相の理も流行するを認むべし。作者若し始より因果といひ無常といふが如き概念を作中に隱約せしめて、そを(結象したるにもせよ)讀者の胸中に來往せしめんとすることあらんか、恐らく美術を哲學の奴隸となし了して、カントのいはゆる「匠みながら匠みたりと見えざる」美術の本領は亡せん。審美の本と概念と相關することなきを知らば、此の間の消息多言を要せんや。猶一例を援きて之れを明さんか、『八犬傳』の全局假に美なりとせば、其の美なる所以と、因果應報、仁義禮智などいへる一貫の概念とは、何の關する所もなし。美源は此等が組織せる形式にあり。全篇に起伏せる事柄が八犬士を中心として一に融會し、人間の一部の運命を小宇宙的に現ずるにあり。八犬士に代ふるに悖德敗倫の八惡人を以てするも(實情を激成せざる限りは)美たるに於て異なることなし。要するに、批評の眼より見れば概念の必要固より之れあるべし。されど審美にありては、全然之れを排し、形と想とは之れを事柄と理想との區別に歸せしめざるべからず。尙形と想との比例關係論あれど、其は後段に讓る。此の節を終るに臨みて、因に考究すべきは、連念の說なりとす。案ずるに客觀の性質上必然來たるべきものと、我れより力めて來たすものと、連念に二種ありとせば、審美界に容れらるべきは第一者に限るべし。夫の知覺より概念に移る際の如きは第二者の力に由るものにして、知的連念は多く之れに屬せり。審美はもと〳〵我れの跋扈を忌むこと甚しきが故に、務めて我れよりする連念をば避けざるべからず。たゞ美の對境が、詩に於ける俳諧、繪に於け

る墨畵の如く、極めて簡にして、筆外に多量の意味を保つものなるときは、直現觀念は勢ひ美的關係に隨ひて雜多の連念を惹き起こさゞるを得ず。斯かるは之れを客觀の性質より生ずる必然の連念といふ。此の種の連念は發動的にあらずして、所動的なり、其れたゞ所動的なるが故に能く審美界に入り得べし。空想といひ妄想といへるたぐひは、必竟注意の變形にして發動的に意を八方に散ぜしむるもの、詩人の想像と異なるを怪まんや。其の他、自己の閲歷と連想して始めて快きが如き現象の審美的ならざるや論を須たず。所詮美的連念は導火と火藥との如し。導火一點すれば、山積せる火藥も力を用ひずして一刹那におのづから爆發すべし。十七字に能く天地の美妙を藏するは、此の導火線に觸るればなり、詩人の神來に會すといふも、此の導火線に達して、全く所動的に無量の妙想を連起し得ればなり。心理學者サレーが美感の三元素を說きて、連念を其の主なるものとせるはさることながら、之れに發動的連念を混じて、連念また連念終に藝術家の才能、造化の手腕にまで及ばんとするは、吾人の取らざる所、その

(前略)吾人は藝術家の才能を歎美するの同情分子を美感中に導き來れるによりて、特に人工の美を嘆稱するに至るなり。以て藝術に對するときの美感が、純然たる美感のみにあらざるを知るべし。近代の人の自然美を嘆稱する、はた大に此の分子を注入し來たれるものと謂ひつべし、彼等は自然の美をも或高大なる神即ち造化といふが如き不可思議體の製作せしものと觀するが故に一層其の美を歎稱するなり(下略)

といへる如きは、佛の審美學者ヱロンなどの說と等しく、純粹なる審美上の見とすべからず。或は長時間の內には、嘆稱の念と觀美の念と交互に至ることこれあるべしといへども 美の階段の下るに隨ひて嘆稱の分子多量となり隨うて知力的となるは事實也、之れ同情の深からざるに由れり 兩者は元來全く意識の類を殊にせり。故に嘆稱をもて審美の要素とはいふべからず、觀美の瞬間は對境以外にこそ作者を思ふが如き餘裕

を有せざるなり。吾人が觀劇場裡に恍として我れを忘るゝ刹那にも、尙俳優の技能、作者の手腕を嘆稱し批評するの念あるべしとは、審美に篤きものゝ言ならんや。

自然美と藝術美との關係に就きては、古來その說多し。全宇宙としての自然が最大美なる所以は何人も否まざるべし。されど有限なる人間の眼は遂にこれを觀るを得ず、僅に一部を擧げて、此の花美なり、彼の山美なりといふ。否此の花彼の山だに猶且つ其の美を認むる能はざるものあるは何ぞや。蓋し一山一水と雖も、固より自然の所產なる限りは、美ならざるの謂れなし。されど幼時より重ね來たれる習慣は、吾人をして美醜の眼を張りて此等自然の事物に對せしむるよりも、むしろ用不用の求を追ひて之れに臨むの已むを得ざるに至らしむ。之れを腦の上より言はんか、外より來れる活動に對して、我れの活動必然發越し、自性に合すると合せざるとの度を檢して合するものは沒收し、合せざるものは拒斥す、即ち意の純ら所動的狀態に停留し得ざるを謂ふなり。之れを意識の上より言はんか、知覺圖中劣等官覺より得らるべき諸性質群起し、隨うて之れに伴へる激甚なる快不快の情の記臆も混じ來たりて、意をして發動するの外なからしむ。意一たび躍起すれば、知を役して概念に推理に、縱橫奔逸、復同情の境に到るの期なし。自然美の弊や此の如し。而して藝術美の長所は實に件の弊を救ひて意をして發動せしめざるにあり。さらば其の途如何、思ふに意を制するに消極積極の二途あるべし、吾人の取らんとするは積極の方法にあり。始より美術品の實にあらざるを示して、第一存在と第二存在との別なることを知らしめ、由りて以て意の發動を防ぐは消極の方法なり。此の手段多少の効なきにあらざるべきも、幼稚なるを免れず。夫の道德に於て、煩惱の已み難きを制せんため、强ひて術策を用ひて、心を死灰枯木に比せんとする、はた此のたぐひなり、安ぞ知らん道德の極致は煩惱心を銷するにあらずして、却りて之れを他方に轉せしめ、以て心の欲する所おのづから矩を踰えざるに至らしむる

にあるを。審美亦然り、意を抑へ去るの境より一歩して、此の意を對境に合せしめんとすることその本意なるべけれ。意を對境に合せしめて彼我の別を去り、我れの形式は彼れに光被し、彼れの内容は我れに合體し、主客行動を一にするに及びて觀美の能事了はるべし。之れを積極の方法といふ。已むを得ずして跡を潜むるの我れは、機の乘ずべきあれば乃ち再擧するの恐なからんや。衷心喜びて歸するの我れは容易に叛くことなし。美術の妙は此處にあり。所謂消極的は審美の小乘なり、積極的の甚深微妙なるに若かんや。さらばいかにして美術は積極の方法を取り得るか。如何して差別我を對境に同せしめ得るか。他なし自然を醇化(アイデアラーズ)して、理想と事柄と、想と形との權衡を變せしめ、以て想を著くするにあり。但し理想の最も善く圓現せる模範は、飽くまでも自然にして鳥の鳥たり花の花たる所以は到底自然以上に求むべからず、若し人爲にて植物の階級にあるものに、動物の階級なる理想を附與するがごときことあらば、奇怪のものと化すべし。故に醇化といへるを解して、鳥に鳥以上の想を附し、花に花以上の想を附するの謂とはなすべからず斯くいへばとて類想を審美に混ずるにはあらず、美を作るときと翫ずるときとはその心的狀態おのづから別なり此に於てか知る。美術の醇化は積極的醇化にあらずして寧ろ消極的醇化にあることを。積極的醇化とは固有の理想に更に幾許の理想を加へて之れを明にするなり。消極的醇化とは固有の理想を增すを得ざるも、形滅じて想滅せざるために、理想の發揚するなり。絕對は其の所現の萬象以上に區々の人巧を以て一毫の想をも加ふるを許さず。花鳥は幾たび畫くも、終に眞の花鳥に優さりて花鳥らしきを得ず、美術は人工といへる點をもて先づ一着を自然の產物に輸するなり。然れども、其の自然に下れるは本と形にして、却りてこれによりて美術の美術たる手腕を揮ふの餘地を有す。假に自然の產物は形五十想五十の調和に成るとせんか（固より實際上斯くいふを得ずと雖も此には便利のため數式を用ふ）人工にありては、想を五十に超えしむることこそなけれ、形に於て本來五十なること能はざるものにありながら想を五十に近からしむるを得ば、美術の効も大な

るにあらずや。此の如く形は三四十に及ばずして、想は五十の壘を摩せんとすること、之れ美術の本領なり。吾人の消極的醇化といへるは之れに外ならず。而して其の如何して醇化せらるゝかは天才の事、吾人の得て論述すべからざる所たり。かくして形よりも想を高うし、事柄よりも全局の趣を著くし、活動の性質よりも之れが形式を顯にし（樂器に比していはゞ音色よりも曲調を耳立たしめ）以ておのづから彼我相通ぜしむるときは、意動かずして同情の實擧がり、審美の境に入るを得べし。之れを要するに、自然は形想五十五十の配合にして美術はそが三四十と五十に近きものとの配合なり。しかも美術品の觀美に容易なるは、形の三四十なるがためにあらずして、想の五十に近きがためなり。形足らずして假と知るのゆゑにあらず、想多くして同情し易きのゆゑなり。されば想だに五十の標準を失はずば、形は減じて三四十より十二十に及ぶも不可なし。されど此の如きは實際に望みがたし、何となれば形少なきに過ぐれば想もおのづから減ぜざるを得ざるこれ實際の樣なれば也。形の少なき好例は周文雪舟などの墨畫[illegible]は神佛變化などの想像畫（一は量少なく他は實少なし）に見るべく鳥羽繪の如きは既に極端に走れるものと謂ふべし。油繪は一般に形の多きものなるべく之れを極端にすれば懌畫の域に入る、懌畫は光線の作用を藉りて形をも五十となし以て想を補はんとするもの、之れに向かふは自然に向かふと何の擇ぶ所あらんや。寫眞に至りては、形想ともに自然に及ばず、而も想、形に勝てる美術の妙あるにあらず、之れを愛玩するは唯形想並行すといふに於て稍々自然に近きが爲のみ。自然美と藝術美との關係略ぼ以上の如し、カント曰はく、總じて

美術的作物は見るものをして其の美術品にして自然の產物ならぬことを知らしむるものならざるべからず、されど又其が形式の何處（パルパシヴネス）ともなく一の目的を有するが如く見ゆる邊は、自然の產物に似て、妄に規矩に制せらるゝの迹なく自在ならざるべからず。（中略）自然は藝術の如く見ゆるが故に美なり、藝術は（吾人之れを藝術と知りながら尙）自然の如く見ゆるが故に美なり（下略）

と。カントが美の精粹は Purposiveness の一語に繋がれり。吾人が理想の出現といへるも之れに外ならず、絶對の理想は廣大にして名づけ難きがゆゑに、唯其の形式に就きて差別即平等の趣ありといふ而已。而して此の趣の圓現せるものを美となす、衆差別は、何れの處にか最後の目的を有して、走りて之れに赴くとは見ゆれど、有限の人智得て解釋すべからず、天地本と一大 Purposiveness の作物たり。又カント美學にも形式といひ内容といふものあれど、心理上一の形に合せらるべきものなること、猶前の形想論の下に述べたるが如きものなれば、重ねて言はず。其の自然は藝術と見ゆるが故に美なりといへるは、そも〳〵何の義なるか。カントの註釋家チレースの評に循へば、此の語以て自然と美術との關係を明むるに足らずといふ。されど吾人の見る所にては、藝術と自然との關係は此の一節に悉すべきに似たり。何を以てのゆゑぞや、思へらく、自然は藝術と見ゆるの所以をもて美なりとは、其の意下の如し。曰はく、自然美にありては形も想も五十ながら、一切の邪念を鎭めて想を觀じ之れに同情する刹那は、想獨り著くして形は平準以下に埋沈するさま、正に藝術の想多くして形少なきと同趣に歸す。自然の藝術と見ゆるを怪まんやと。次に藝術は藝術と知られながら尙自然と見ゆるに及びて美なりとは其の意下のごとし。曰はく、美術品はもと形を五十ならしむる能はざるも、想のみは殆ど五十に垂んとするに及びてはじめて美なり、藝術豈自然と見ゆるがゆゑに善ならずやと、而して之れを藝術と知るとは、形に拘らざるの謂にして、強ち知るといふに重きを置くの不可なるは論なし。審に言はんに。自然美は形五十、想五十の調和なれども、審美の瞬間は意を着して觀ざるが故に美の精細なる性質、例へば形覺味覺などより來たる諸性質の如きをば知るを得ず、獨り全面の趣のみ著くなり行きて我れのと契合するがゆゑに、到底形四十、想五十の如きものと化すべし。而して藝術美は始より形四十、想五十なるが故に、觀美の場合には、兩者ともに同一狀態に歸するなり。自然は美を減じて藝術に近づき、藝術は想を多量にして自然に

近づく、藝術と自然と、審美界に於ける關係は妙ならずや。此の事實は少しく觀美の經驗あるもの丶否まざる所なるべし。謝赫が畵法の六法を立つるや、氣運生動を其の第一に置けり、其の意蓋し形の三四十なるに係らず、想を五十の自然に冲せしめよといふに外ならず。一抹淡墨にも、想だに籠らば雲烟はおのづから雲烟たるべく、山水はおのづから山水たるべし。シルレルが美術の骨髓を「活ける虚形」といへる、ラッドが之れを活如といへる、何れか此の義にあらざらん。はた好景に對するとき之れを畵の如しと嘆美するは、其の全景の趣、眞に小宇宙の相を具全して理想躍々直に我れと融通するの恰も妙畵に對すると同調なるに由る。若くは好畵を嘆美して眞に逼るといふは、其の想の自然と參するものあれば也。これら凡てカントの說を確むるの例ならずとせんや。

自然と藝術との關係に連り來たるは寫實的と理想的との問題なるべし。ラスキンは盛に摸倣を排擊して、實(Perceptive truth)と眞(Truth)とを區別し、美術の本旨は眞を寫すにありて、實を寫すにあらずとせり。其のいはゆる眞は、幾分か吾人の想といふものに似たれど、道德の色を帶びたる點に於て相違し、むしろ概念に近き嫌あり。實のかたは稍々吾人のいはゆる形と通ず。すなはち知覺圖を組織すべき諸多の事柄をいふ也。而して摸倣とは自然の產物に就きてこの實をのみ追求摸寫するもの換言すれば形あるを知りて想あるを知らざるがラスキンのいはゆる摸倣なり。之れを今の寫實的と呼ぶものに比せんか、寫實派の本意は强ち想を忘じたるにはあらざるべし。期する所疑ふらくは、事柄を餘さず漏さず描破して、啻に想のみならず形をも五十の自然に近づかしめんとするにあるべし。乃至形を五十に進むれば、想はおのづから之れと並行すべしと思へるなるべし。即ち形を先にし、形四十とならば想も四十となり、形五十とならば想もまた五十となるを美術の本面目となせるもの之れ寫實派の立脚地ならんか。勿論寫實的作物のうちにも、時の或は天才の手に成りしため、形は四十なが

らも想は五十に達すといふが如き妙作なきにあらねど、此は必しも寫實派の期する所にあらず、寫實といはん限りは、倘かゝる上にも形の加ふべきあらば加へて想の五十に追隨せしめ、終に形想共に五十の自然相に到達してこそ其の主義に忠なるものとはいふべけれ。されば寫實の本義此の如しとせば美術は到底繪に於ける繪畫、劇に於ける活歷劇を其の極致とせざるべからず。假に非凡の巨腕ありて形想ともに五十を博し得たりとせんも、之れを觀る者恐らくは欺かれて身の實境に臨める思をなし、悲喜哀樂一々實情を動かし來たるに終らんか。果たして此の如くば、何を好みてか美を藝術に求めんや。去りて自然を娯むの勝れるに如かざるなり。美術の美術たるは想のみ自然と合して、形の之れと違ふものあるに由る。況や凡手の寫實の作家が漫りに形のみを摸倣して想を五十に致すを知らざの弊あるに於てをや。完全なる寫實は自然美と擇ぶ所なく、不完全なるものは活氣なき寫眞と一般の結果に到るものとせば、極端なる寫實が美術の本旨に遠きや明也。或は、人事を寫すに當たりて、物質の面と精神の面と並行し得ざるものと思惟し、寫實とは此の中の物質の方を寫すに忠にして精神のかたに疎なるものと考ふれど、此は僻見なるべし。果たして完全に物質の面を寫し得たらんには精神的作動は必然之れに伴ふべきものにして、心といひ物といふも別種ならぬは前論これを悉せり。吾人の形といひ實といへる中には精神的作用、即ち腦活動の有樣をも含み、物質的作用を離れて精神的作用は存せずとするなり。想といひ理想といふは、決して單に精神的經過の謂ならず、物と心と調和して一個の人間を現ずとせば、此の人間の云爲行動は觀者の知覺に入りて知覺圖を成す。此の圖はすなはち形なり、實なり、理想とはその全幅に溢るゝ自主圓滿の趣致なり。差別即平等の形式なり。知るべし精神的作用は畢竟實の一部に過ぎざるを。寫實的といへるの解釋は此に止めて、さて理想的とは何ぞや。概念と理想との混ずべからざる所以は、既にも述べつ。之れを作家の上より見るに、事柄を組成するに必要なる概念、意匠などが作家の心内に運轉せら

るべきはいふに及ばず、吾人もとより之れを難せざるなり。されど此の外に、かくして組成せられたる事柄の上に、更に作家の抱持する所見、すなはち概念を隱見せしめんとするものあり。吾人之れを審美界の事ならずといふ。しかも斯かるたぐひを稱して理想的といふは一般の風なり。もし之れを理想といはざるを得ずとせば、宜しく概念的理想といふべし。概念的理想派の作物にして美なるを得たりとせばそは概念の見れたるがゆゑに美なるにあらずして、作者の着意せざりし間に理想の現じたるに由る。『八犬傳』は馬琴の儒教的所見によりて審美的なるを得ず、『パラダイス、ロスト』はミルトンの清淨教徒的觀念によりて審美的なるを得ず。審美の眼より見れば概念と美術と何の關する所もなし。美なる傍に隱約たる作者の觀念を認め、之れによりて作者の人物手腕を嘆美するは批評家の地に立ちたるなり。さて概念的理想派を以上のごとく非審美的として引き去るときは剩す所は前の極端寫實派の正反對に立つべき極端理想派のみ。極端理想派は只管理想を主とし、形をば二十三十の低處に下して顧みざるもの、例へば鳥羽繪を書き超人間の景像を畫く一派の畫家の如き之れなり。此の派が想を先として形を重ぜざるの極終に美術を記號に近からしむるの弊あるは寫實派が美術をパノラマに歸せしむるの弊と徑庭なく、共に極端に走りたるものといふべし。今此の兩極端の異同の點を比較するに理想派は想だに數に滿たば形はいふに足らずとし、寫實派は想の十分なるも望まずけれど形も十分ならんを要すとなす。されば兩者ともに理想の圓滿を期するは異なることなし。たゞ形に於て、前者は自然に遠かるも不可なしとし、後者は自然と全く合せざるべからずとなすの點に於て相逆行するのみ、而して兩端がともに美術の本旨にあらざるは前に論ぜしが如し。さらば美術家たるものは究竟何の地にか立命すべき。『難波みやげ』に傳へていはく

ある人云く、よく〳〵理詰の實らしき事にあらざれば合點せぬ世の中、むかし語りにある事に當世請取らぬ事多し。さればこそ歌舞伎

の役者なども、兎角其所作が實事に似るを上手とす、立役の家老職は本の家老に似せ、大名は大名に似るをもつて第一とす。昔のやうな子供だましのあじやらけたる事はとらず。近松答へて云く、此論尤のやうなれども、藝といふものゝ虚實のいきかたを知らぬ說なり。藝といふものは、實と虚との皮膜の間にあるもの也。（中略）虚にして虚にあらず、實にして實にあらず、此間に慰があつたものなり。（又略）生身の通りをすぐに寫すときは、たとひ楊貴妃なりともあいそのつきる所あるべし。それ故畫そらごとゝて其像をゑがくにも、又木にきざむにも、正眞の形を似する内に又大まかなる所あるが、結句人の愛する種とはなるなり。趣向も此の如く、本の事に似る内に又大まかなる所あるが結句藝になつて、人のなぐさみとなる。文句のせりふなども此こゝろにて見るべき事多しと

流石に近松が幾年の經驗によりて得たるこの要訣は、よく寫實派、理想派の調和を自得して審美の至處に契合せるものといふべし。その虚實の間といひ、實事に似て大まかなる所といへるは、吾人が藝術美と自然美との關係を論ずる條にて言へりし、形四十想五十の比例に合するの境を指せるなり。即ち實とは形の五十なるべきの謂也、虚實の間とは僅に五十を下りてしかも二十三十の甚しきに至らざるの謂也、もしくば、虚にして虚にあらずとは、形は虚にして想は虚にあらざるの謂なり、實にして實にあらずとは、想は實にして形は實にあらざるの謂なり。げに良家の子女が戀人の前に厚顏情を說くが如きは、實際あるまじき事なるべし、しかも之れがため其の人物の特性を害ふの害が、利に比して小なる限りは、たとひ多少實に遠かるも病とするに足らず、斯くしてこそ、沒趣の事柄も能く融和渾成して詩歌の趣を寓し藝とも慰ともなるなれ。さはれ之れを極端にして、後の作者等が啻に形に於て自然に遠かるのみならず、想をさへ十二十の低級に引き下して顧みず、遂に散漫なる夢幻劇を後代に遺すに至れる、嘆ずべきにあらずや。蓋し、形の下ると共に想の下らざるを得ざるが尋常の場合なれば非常の手腕あらば知らず、凡庸の輩は常に想の圓滿といふことを心頭に置き、之れを標準として虚に遊ぶの度を節せ

ざるべからず。寫實派と理想派との差は詮ずる所度の上にあり、而して適度を知りて之れを調和するは作者の才能に屬すべし。董文敏の『畫禪室隨筆』に畫中の虛實を說きて

(上略)虛實者各段中用筆之詳略也、有詳處、必要有略處、實虛互用、疎則不深邃、密則不風韻、但審虛實、以意取之、畫自奇矣、

といへる、また實に此の消息に外ならず。疎なれば則ち深邃ならずとは形の少きに過ぎて、想隨うて揚らず爲に深邃の同情を惹き得ざるの謂なり。密なれば則ち風韻ならずとは形の多きに過ぎて想の著からざるの謂なり。極端的理想派の弊と極端的寫實派の弊と、虛實のある所を審にし、意を以て之れを取るは、其れ美術家唯一の務なるべきか。

「新奇」の快感と美の快感との關係

人心は常に新を趨ひ奇を嚢ふ。「珍らし」といひ「目新らし」といふ、皆愛好を含む。到底人は沈滯を避け舊窠を脫して、新奇に就かんとするもの也。科語をもて之れを言へば、人心の活動は單調（モノトニー）を厭ひて絶えず變化（ヴァイエチー）を求む、單調にして變化なき心の狀態は昏睡を意味し、死を意味す。生を希ふの心はやがて變化を愛するの念なり。新奇といふ事實と人生の快樂とは相關係するところ小少ならざるなり。しかれども「新奇」に伴ふ快樂と美の快樂を混同し、新奇は即ち美也といふが如きは大なる誤謬也。そも〳〵變化の感といひ、新奇の感といひ、はた驚愕といふ、何れもみな目先の革まりたる場合に生ずる意識の名なり。心理上より言へば、先在の念に代はりて新念の入り來し時の感なり。たゞし三者の間多少の差別あり。變化とは交代也。甲乙相代はるも變化也。新奇は之れと異なり、新來物をして新奇たらしめんとせば、先在の物と異なるは勿論、更に、未經驗のものたるを要す。少くとも經驗極めて淺く殆ど忘られたるを要す。蓋し初めて看る心地してこそ新奇の感は起こるべけれ、すなはち稀有といふこと新奇の要件也。さて驚愕に至りては、更に意外といふ約束を要す。これ花紅に厭きたる眼に柳緑の一しほ風情あるは、變化の感起これはなり、此際柳緑を新奇といはざるは稀有といふ要件の缺けたれば也。又

初めて他邦に遊ぶ、艸木山川、聞覩すら新奇、稀有といふ條件具はれば也。又これ書見に餘念なし、突然耳元に砲聲起こる、我れ恐らくは、驚愕すべし、書見に專注せる心の狀態に取りては砲聲は實に意外なればなり。要するに、變化の感は新念の入來に根ざし、新奇の感は稀有なる新念の入來に根ざし、驚愕の感は意外なる新念の入來に根ざす。三者に通ずる約束は新想念の入來、即ち想念の變更といふことなり。而して新想念の入來は、或はこれを新奇の感と名くるも不可なし、何となれば、驚愕は姑く措き、變化は、所詮、新奇の小なるもの、而して、新想念の入來は新奇なる想念の入來といふに同じければなり。その說次の如くなるべし。

心理學者ベインはおもへらく、變化とは刺戟が種々交代して到るの謂なり。而して或種の刺戟を繰り返す場合にも、其の間斷愈々久しければ、新しといふ感愈々深し。所詮變化は新奇の小なるものゝみと。案ずるに新奇と變化との異なる所は、前段述べたる如く、新想念の入來といふ要件中の新の一字にあるべし。變化の感にありては、單に先行の想念に對して新なる概念を得れば足る。新奇の感にては然らず、啻に先行の一想念に對して新しきのみならず、先々乃至先々々の想念、否凡そ經驗して記臆庫中に存せん限りの想念に對して新らしきものならんを要す。假にａｂｃを吾人が旣有の想念の全局と見做さんか、變化の場合にてはｃを持續することだになくば、變更し來るものをａたりｂたり、はたａｂ以外のものたるを問はざるべし。新奇の場合にては、ｃに尋で來るもの必ずａｂ以外ならざるべからず。未經驗のものならざるべからず。複言すれば、變化は一想念が繰り返へさるゝ間斷の短きを厭はず、僅かに新來の面目だにあらば足れり。新奇はこの間斷の極端なるまで長きなり。一は昨も見、今も見るものにて不可なしといひ、他は十年、二十年、乃至生以來にして初めて見るものならざるべからずといふ。間斷の短かきは新らしさの薄きなり。間斷の長きは新らしさの厚きなり。去年(こぞ)別れし人に逢ふは

十年二十年の昔別れし人に會ふの新らしさに如かざること誰も知る事實にあらずや。必竟變化の感とは入來想念の僅かに新らしきをいひ、新奇の感とは之れが最も新らしきをいふなり。變化の大なるものは新奇にして、新奇の小なるものは變化なり。見るべし兩者の別は到底新らしさの大小に歸することを。されば大小引き纏めて之れを新しさの感と呼ぶの簡且明なるに如かず。而して所謂新らしさは寧ろ新奇といふに相當せざらんや。本論題して新奇の感といへるは此の義にもとづく。新奇の說や善し。驚愕が之れに對する地位は如何。豫想せざりし新想念の入來とは、新奇に加ふるに豫想外といへる條件を以てせるもの。夫れ豫想とは、有意無意の論なく、心的活動の不動の法則、例へば對照、隣接、類似などいふ聯念律を栞となし、依りて以て將に來たらんとする想念の爲に豫め多少の路を成し置くの謂なり。豫想外とは此の栞を見出す餘地なきの謂なり。約言すれば聯念律の案內なくして入り來るもの、之れ豫想外なり。其れ唯案內なくして到る、此をもて先在者と一時衝突せざるを得ず。此の衝突の狀態を驚愕とはいふなり。されば新奇の感も驚愕も、共に先在の想念と新來の想念との隔絕を主眼とすれど、一は性質の隔絕を意味し、他は性質及地位の隔絕を意味するの差あり。黑に對するに白を以てするは性質の隔絕なり、新奇の感此れより生ず。若しさらに黑白兩想念の間に聯念律の過渡斷えて、地位相隔絕したらば（即ち黑に意を專らにして他色の竄入することを豫想せざるときは）此に始めて驚愕來たるべし。表示せんか、性質の隔絕＝新奇の感。性質の隔絕＋地位の隔絕＝驚愕　此の如くなるべし。又は、新想念の入來＝新奇の感。新想念の入來＋衝突＝驚愕。此の如くなるべし。

新奇の快感

心的活動の旺盛なることそのことが快樂の一源たるは何人も首肯する事實也。而して心の活動を盛ならしむるに、內よりするものと外よりするものとあり。內よりするものとは、氣分よきときの快樂、健康の快樂などをいふ。こは多量の力を我れより注ぐに由る。外よりするものとは、新想念が（快不快の別に論なく）絶えず入り來りて活動の方向を變更し以て想念の爛熟を防ぐにあり。蓋一活動を永續するときは、爛熟して終に無意識に沈む、例へば全く連念想像を斷ちて意を一點に萃むれば遂に眠を催すたぐひなり。外よりこれに活氣を附するの道、目先を變更して新想念を納るゝより好きはなし。新想念の入來之れなり。新想念の入來は則ち新奇の要件に合ふ。

新奇は右の如き手續によりて吾人に快樂を與ふ。新奇の快樂は心の活動の盛なるに基す。而して、心の活動の平準以上に盛なるは、之れを興奮の狀態といふ。さればまた、新奇の快樂は興奮の快樂ともいふべし。但し、尋常興奮の語を用ふるは、心の活動の極めて旺盛なるときにのみに限れど、其のさかひは漠たるを免れず。驚きたる場合を興奮と呼ばんか、一面より見れば、人生意識の始めは驚きなり。隨うて、人生はむしろ不斷の興奮なりともいふべからずや。唯小なる興奮は常住して意識の平準を保ち、之れを攪破する大興奮が獨り興奮らしく思ひ做さるゝの差あるのみ。さはれ斯る枝葉の論は要なし。此處には新奇の快樂と興奮の快樂と系脈を同うする所以を知るをもて足れりとす。

新奇の快樂は活動興奮の快樂なり。この快樂、驚愕に入りて如何なる變化をか受くる。心理學者サレー曰ふ、興奮の多分は快樂に屬すれど、中には其の到るの唐突なりしため苦痛を遺すものなきにあらず。元來實生活にては、純粹なる快感苦感に停留すること稀にして、兩者交互の狀態を常とす。

されば驚愕の如きも通例同時に快不快の兩分子を含む。心の機械活動（メカニズム）に一時妨碍を生ずる邊よりいへば不快なり。豫想外なる新經驗（新

想念）が吾人を刺戟して一層盛なる思想活動に就かしめ、以て吾人を快活ならしむる邊よりいへば快なり云々とすなはち本論に所謂衝突を苦痛とし、新想念の入來を快樂とし、二者時を同うして到るとせるなり。然れども、審に考ふるときは、この快樂と苦痛とは同時的もしくは交互的のものにあらざるを知るべし。前に妨碍の苦痛ありて、後に活動興奮の快樂あるなり。活動の阻礙と活動の增進とが同時に存し得べしといふは、行くと止まると同時なりといふと一般、不通の論たるや明けし。必竟驚愕は衝突の苦痛を前驅とする新奇の感なり。故にもし驚愕に快樂の分子ありとせば、そは新奇の快樂なるべし。併しながら、驚愕中なる新奇の快樂が、驚愕に入らざるものに比して、大なるは疑ふべからず。思ふに等しくAに尋ぐに、ありふれたるBを以てするも、變更の方法にして唐突なるときは、その事異常と目せらるべく、以て新奇の度を大にし得べし。換言すれば、新想念其のものは左まで新奇ならざるも、入來の方法を新奇にして興奮の度を增し得べし。之れ驚愕に於ける新奇の快樂の大なる所以なり。驚愕は新奇の快樂に對して鍊砂爲金の効力を有す。

終りに注意すべきは、新奇の快樂と智力活動との關係なり。新奇の感大なれば必ず後に智力の活動を遺す。新奇の感と觀美の意識とは此の點に於ても相容れざるなり。さて新奇の感と智力の活動と相別るゝ次第を案ずるに、稀有の事物に接し我れを忘れて見入る面白さは新奇の感なれど、對境の稀有なるだけに、智力は怪訝の念を驅り理を追ひ緒を尋ねてこれが性質を研究せまくす。之れ智力活動の端なり。前者はひたすら受け身の活動を主とすれど、後者は我れより發動して、概念を作り、悟性に結び、智力の滿足を得ざれば已まず。約言すれば新奇の感にありては稀有なるもの其のまゝを明かに感覺するを目的とし、智力的意識にありては、之れに名を附するを目的とす。一は具體的にして、他は抽象的なり。

新奇の快樂と觀美と

前來論述稍心理の一邊に走りぬ。要するに、新奇の快樂を博取するは目先を變ずるにあり、目先を變ずるの度大にして稀有なるに至れば、快樂の度隨うて大なり。唯之れが結果として智力の挑發已を得ざるあるのみ。又事物みづからは稀有ならざるも、變化の方法を唐突にすれば、唐突の變化といへることが稀有なるのゆゑをもて、稀有の面目を保ち得べし。かくして、新奇の快樂は何の時、如何なる人にも、之れを與ふること容易なり。夫の美術の快樂の、天才にあらざれば與ふる能はず、脩養あるものにあらざれば享くる能はざるとは、大に趣を異にす。されば、世間娛樂の事物にして此の原理を應用したるもの多し。淺草公園に建て連ねたる觀せもの小屋、其の場に上すものを數へ來たれば、曰はく八人藝なり、曰く拔け首なり、曰く何、曰く何、一として覆載間稀有のものにあらざるはなし。これを觀る人も、好奇の念を滿たし得て快となす。珍らしきものを觀て江戶見物の語り草とし、珍らしきものを觀て一年一度の見聞を博うするは、その心願なればなり。其の他幼稚未開の時代にありては、今日我等が見て尋常とするものも、必ずや新奇の感を惹きしなるべし。吾人の祖先等は、月にも花にも好奇の眼を張り、珍らしげに打眺めて怡々たりしなるべし。いな、彼等の多くは怡々たるの境に安ずる能はずして、驚異の念、畏怖の感に襲はれき。之れ新奇の快樂がひき起こすべき必然の結果なり。古人と今人と、自然の美を樂むの跡相似て、その實異なるを見る。固より中には新奇の快樂を門として觀美の堂奥に入りしもあるべけれど、そは少數なり。(新奇の快樂と觀美の快樂の連續し得べき所以は後段に論ず)。また少年が樣々の昔噺、物語などに耳を傾くるも、此のたぐひなり。凡て此等の意識を分析すれば、美し、めでたしといふ面白味よりも、寧ろ、げにかゝる事もあるものかと感に入る面白味、その

多分に居るなるべし。則ち、事物の實なる邊に存する面白味なり。之れを感ぜんには假託のものをも事實と信せしめ、若しくは事實と關連せしめざるべからず。此の點また、新奇の感と美感との重なる差なるべし。以上の例は皆、新奇の感を新奇の感とし、敢て他を犯さんとすることとなし。されど一たび之れが美術界に混じ來たるときは美術の本領を蝕して萎靡振はざるに至らしむ。彼の所謂夢幻劇の弊の如き最もよく此の理を證明するものにあらざるか。人生もと夢幻に似たり、何ぞ獨り劇の夢幻に似たるを尤めんやと、漫然論去して得々たるもの丶如きは、思はざるの甚しきものなり。夢幻の一面が覺醒裡の人事と相似たるはさることながら、之れをもて夢幻と覺醒とを合せんとするは非なり。夢幻はこの一面に盡きず、他面には全く覺醒と乖背したる相を有す、その相似たるは夢幻が覺醒の再現に外ならざればなり、その相似ざるは夢幻が不全覺内の現象なればなり。而して、夢幻の夢幻たる所以は、彼れにあらずして此れにあり、隨うて吾人が劇の夢幻に似たるを難ずるも、彼れにあらずして此れにあること論を須たず、然らば所謂夢幻の、人事と相背ざるものとは何ぞや。他なし一切の事件が精靈ある人間の活動に原づかざることと之れなり、言ひ更ふれば、人事の萬端を經緯する心的因果の統一を滅却して顧みざるにあり。之れを夢幻劇中の現象に徴するに人事の起伏に性格の一貫するものなく、事に觸れ機に應じて、變通自在さながら傀儡の踊るが如し、之れ豈人間の實相ならんや。實相といふ、人或は誤り認めて現實（リアル）の義となす。所詮夢幻劇中の人事は、人事の眞（トルース）を缺くものなり。さて其の夢幻劇の弊が、新奇の感に關する次第は如何。

假に人間の現象を、人と事と、即ち性格と脚色との二面に分かたんか、前者は統一を主とし後者は變化を主とす。しかも兩者相離れず、變化益々明にして統一の旨愈々深く、統一揚がれば變化亦彰はれ、景從響應して渾然たる活人間相を現す、人間の美を描くは、件の消息を傳ふるにあり。戯曲の極致此外に出でず。今夢幻劇の性質を考ふるに、作家の手腕は變化統

一の妙調和に達せず、已むなく變化の一方に力を盡くして觀者の心目を眩せんとしたる者なり。夢幻劇が、脚色の變化に過ぎて性格の統一を失せるは、喩へば、隻手天上を指して双脚地下に沒したるが如し。何を以てか隻手天上を指すといふ、變化の神怪にして測り難きは、人間乃至人間以下の事相にあらずして、人間以上の活動と見ゆればなり。何を以てか双脚地下に沒すといふ、統一の根本を性格に求めず、人間に自由の意志あることを忘れて、人事を律するに露骨なる物的因果の法を以てすればなり。苟くも圓滿を期せんか、變化の神敏なると共に統一の義また玄奧、眞に精靈以上の作用と見えざるべからず、靈氣裡面に透徹せば、必ずしも表面に變化の繁きを厭はじ、要は變化と統一と、矛盾の調和にあり、天地の間圓滿は矛盾の調和より圓滿なるはなし。吾人は『テムペスト』を讀みて轉々此の感ありき。夢幻劇にも、亦變化と統一とはなきに非ず、たゞそが調和を失して、變化は人間の平準以上に逸し、統一は之れが以下に沈めるを如何せん。變化を表とし統一を裏とすれば、表は長きに失し、裏は短きに過ぐ、表裏圓具せずして、無縫天衣の美を成す能はざる、本其の所なり。夢幻劇の成分略々此の如し。更に之れを縱斷して經過の次第を尋ぬるに、その始め事件の一面に着眼して統一の原理を淺膚なる物的因果に置きたるは、怪しむに足らず、若し之れに應じて變化を持し、裏の短きに傚ひて表を裁たば、短きながらも表裏具足したる美を成すべし。所謂叙事的戲曲の時代なり。小説物語などにて、脚色の美と稱せらるゝも此れに外ならず。こは固より人間の活相にあらざるからに、深奥の意味あることもなく、單に人事を材料として、音樂、圖紋と同じく、變化の裡に統一のほの見ゆるやう組み立てたる形式の美なり。されど劇は到底かゝる單純なる興味を以て、永く觀者の心を繫ぐ能はず。脚色美のほかに更に甚深なる興樂の條件を要す。此に於てか、わが史劇家は之れを手近き變化の邊に求めて、夢幻的散漫に終り、佛蘭西劇は、むしろ之れを統一の邊に求めて、三一致（作(アクシヨン)の一致、時の一致、處の一致）の範疇に縛せられき。前者は理なき

に敗れ、後者は理あるに敗る。一は以て Groundlings を喜ばすべく、他は Logic-chop の批評家を悦ばすべし。しかも共に觀美の正鵠を失へるもの。シエークスピアは乃ち之れを不求に求めて、そが天才の洞察により妙に靈機の運轉を描きしなり。いはゆる「着意、栽花花不發、無心挿柳柳成林」ものか。テーン云はく、胸壁の下を過りて、數々の窓弁より斷續却走する山川を眺むとせよ。其の全景を知らんとして地圖を繙くものは、羅甸人種なり。見たるまゝの斷々なる景色によりて、直に全地勢を洞知するものはゼルマン種族なりと。英土のシエークスピアを出だせる、所以なくばあらず。夢幻劇の作者が變化を求むるや、謂へらく、面白く看せしめんの用意は、變化を工みて、目先を新ならしむるにあり、理の透徹、筋の一貫は附會し易きのみ。新奇の感を鼓吹するを勗めば、喝采得て博すべしと。乃ち物質的因果の統一をだに蔑視し、脚色美より一歩して、變幻唐突人の意表に出づるを勉め、所謂驚愕の原理を應用して、新奇の感を大ならしめんに汲々たりき。此れをもて、觀者もまた初めは、全局の趣味を求むるに遑なく、事々齣々の遷り行く面白さに見入るべけれど、頽ふて理屈牽強に驚き、細巧厭ふべきの感を生ず。所詮夢幻劇七分の快味は新奇の感に基すること明なり。

或は曰く、美術上の作物が新奇を主とするは怪しむに足らず。何となれば美術は摸倣を避けて創作に就き、新機軸を出だすを以て目的とすればなりと。此の論誤れり。美術品が機軸を具ふるは、新奇の感を惹かんとてにはあらず。新機軸あるものが多少新奇の快樂を吾人に與ふることは之れあるべしといへども、之れによりて直に新奇と機軸とを同視すべけんや。機軸とは神が形と調和して獨立圓滿の存在相を成すの謂にして、美の精粹これにあれど、新奇は神を外にして形の非常ならんを樂ふ。その差霄壤のみならざるなり。非常にして驚くべきものが、必しも機軸あるものにあらざるは、エマルソン亦之れを言へり。

想ひ起す、予若うして伊太利繪畫の偉觀を耳にするや、想像すらく、大畫は必ず大異常のものなるべし。色彩形狀の配合は人を驚かし、眞珠黄金の未開的裝飾は小學兒童が軍旗軍戟に於ける如き好奇感を與ふべし。見聞するものは未だ曾て知らざりしものなるべしと。然るに後年羅馬にゆきて親しく其の繪畫を觀るを得るや、予は、天才が空想徒飾の快樂を初心者に委して、自己は徑ちに單一至眞（シムプル、エンド、トルー）の境に透徹せるを認めぬ。……凡ての繪畫は予を眩せしめずして予を親しましめたりき。……要するに大畫幅の單純なるは猶大事業の單純なるが如き也。

新奇といふものゝ美にあらざるは上の如し。且新奇はその名の示す如く、新らしさを命脈とするが故に、之れを繰り返すときは、その感、薄らがざるを得ず。觀美の場合に於ても、屢々することが、多少感を薄うするは同樣なれど、其の手續異なれり。即ち美なるものにありては、之れに馴るゝと共に實性の邊に注意するの度高まりて、美感は實感の蔭に掩はれ了す。新奇の感がみづから失すると、觀美の感が他に妨げらるゝと、兩者の區別瞭々たり。

最後に、新奇の感と觀美の快樂と相通ずる點を列擧すべし。第一、新奇の感は觀美に入るの易行門たるを得べし。目馴れたるものに對すれば、實感動き易くして、脫我するに困難なれど、新奇なるときは、珍らしさに見惚れて我性動かず、寂然觀照の餘裕を有す。第二、新奇の小なるもの、即ち變化は、形式美の半面の要件なり。故をもて、觀美と新奇とは連續するを得べし。第三、新奇の感も受働的意識なり。觀美の感も受動的意識なり。第四、新奇の快樂も、觀美の快樂も、共に無私なり。我性の滿足を本とするものにあらず。凡そ此等は兩者の相似たる重なるものなるべし。さはれ、到底新奇の以て美を補ふに足らざる所以は、本論略々之れを悉くせりと信ず。夫の新奇を衒うて觀美の塲を飾らんとし、本を忘れて末に走るもの、三省せずして可ならんや。因に思ふ。今や、夢幻劇の潮流漸く將に去らんとするに際し、心せずんば、反動の浪斯壇に

巻きかへることなきを保せず。反動の浪とは何ぞや。夢幻劇の散漫を補ふに理屈の統一を以てし、美術を定規的ならしめんとすること之れなり。天才出でざる限りは、夢幻劇尚忍ぶべし、平板生硬なる改良劇を奈何せん、況んや改作劇をや。

音樂美の價値

昔者師曠、琴を援りて清商を皷す、「一たび之れを奏すれば玄鶴二八あり南方より來たりて郎門の垝に集まり、再び之れを奏するとき列し、三たび之れを奏するとき頸を延べて鳴き翼を舒べて舞ふ、音、宮商の聲に中たり聲天に聞こえぬ。」師曠又琴を援りて清角を皷す、「一たび之れを奏すれば玄雲あり西北方より起こり、再び之れを奏するとき大風至り大雨之れに隨ひ、帷幕を裂き俎豆を破り廊瓦を墮としぬ」(『韓非子』)。音律の妙に感じては行く雲も停まり。梁上の塵もおのづから動きぬべし。古より音樂の美を說けるもの多くは其の人心に入るの深きに驚き、之れを讃して人寰以上の消息となす、必竟音樂美の眞價値は幾許なるか。此の問題に答ふるはまた音樂とは如何なるものなりやとの問題にも兼ね答ふるなり。吾人はまづ之れをショオペンハウエルの說に見んとす。其の意に曰はく

(前略)音樂は他のすべての藝術と全く別なる地位にあり、吾人は之れをもて一も存在事物の想をさながらに寫し又は繰り返せるものとは認め得ず、而も尚音樂は至大至高の藝術たるべし。(中略)音樂は現世界其の物、否個々物界を集成せる諸多の想(アイディアス)其の物と同様、直接に意(ヰル)其の儘を權化し臨摸せるものなり、此のゆゑに音樂は決して意の權化たる想を複寫するを務とする他の藝術と等しなみに見るべから

ず、これ音樂の人心に入るのしかく深らして、人心を動かすのしかく大なる所以也。他の藝術は單に影を傳ふれども音樂は形を傳ふるものといふものといふべし云々。

尙審に之れを釋せんにはショオペンハウエルの哲學を說かざるべからず、是れ本論の許さゞる所、要するにショオペンハウエルは天地の根本を意(慾)とし、之れを助けんために想(理)出で來たり此にはじめて星辰山河人獸草木の萬象を成せりとするものなり。月の月たり花の花たる所は即ち想にして、更に此等の想をして想たらしむるものは意に外ならず。意は形の如く想は影の如し、而して詩歌、繪畫のたぐひは此の影を描くものなれど、ひとり音樂のみは徑に其の形を髣髴せしむ。たとへば

意 ｛ 想即ち天地——詩歌、繪畫
　　 音樂

この圖の如し。此をもてまた音樂は天地の事物のさまと段々相呼應して、一點の隙をも剩さず、

無量の形式(事相)かつ往きかつ來たりて、壞中に曠劫の住を褁み、廣大無邊の迷室裡に輾轉するものは個の世界相なり、音樂はすなはち眞にして圓なる一幅の世界相畫。しかのみならず人間の感情も亦皆この妙調には漏れず、喜や悲や愛や憎や憂懼や希望や、其の量は限なけれど、總べて虛形にして内容空しく、譬へば物質ならして心靈のみなる世界の如し。

所詮音樂は天地の最上の形式に象れるものといふべし。其れたゞ形式なるがゆゑに

吾人之れに聽き入るときは、自然其を實にし、想像をもて肉し骨して、天地人諸般の光景を其のうちに觀んとす、されど概していふときは、斯かるは寧ろ緣なきものを濫に附會するの弊あるのみにて、音樂を解し音樂を娛むには益なし、眞に音樂を知らんとせば其の純粹

の本然に頼らざるべからず。
內容は充たし得べきも充たさずして尙能く美なるを得、之れ音樂の高上なる所以なり。

ショオペンハウエルは此の如く論じ來たりて、細に天地人の現相と音樂の調子と相應ずる次第を說きぬ。げに音樂の、虛なる形式の美にして、唯々高低大小の音色の組み合はせ方を命脈とするものなるはショオペンハウエルの言へるごとし。音樂の美は審美學者のいはゆる形式の美に屬し圖紋と同一の地に位するものなり。夫れ種々なる色彩と線面とを組み合はせて、變化の裡に統整せる所あらしむるは圖紋の美なり、色彩線面に代ふるに音色を以てし同じ手續によりて美を成するものは音樂なり、部分の變化益々多態なるとともに全體の調和愈々一如に歸するの形式と、此の形式以外に花といひ月といふが如き定着したる意味なきことゝの二點に於ては兩者擇ぶ所なし。而して一切の美の根原は要するに此の多態の一如に即するおもむき、差別即平等の形式にあり、只造化之れを作るときは、吾人感じて花鳥風月といふが如き意味ありとなす。之れに反して人間は全く新なるものを創造するの力なきが故に、あるときは公然造化の產物たる花鳥、風月、人間等を藉りて心底の靈調を寄す、いはゆる內容美とは之れなり。あるときは又私に造化の產物たる色、線、音を利用して別に造化に徹するの妙曲を彈ず、形式美とは之れに外ならず。詮ずる所彼れ此れに貫通する美源は差別即平等の形式にあり。而してショオペンハウエルは之れを意の姿なりといふ、之れ彼れが哲學の特色なり。吾人の信ずる所は根本より之れと異なり、件の形式を以て直に天地人に遍く流行する造化の理想となす。其は兎まれ、斯かる形式を美の淵泉となす以上は、單に之れのみを現せんとする音樂と、之れに造化の意味を加ふる他の藝術とは、美たるの價値何れか高くして何れか低き、換言すれば形式美と內容美との優劣如何。

此れに答ふるに先ち、美術の形につきて論ずべき問題あり。時間的美術と空間的美術と、何れか美を發揮するに便利なるといふことと是れなり。

時空美─劇─┬時間美─詩歌等─音樂
　　　　　　└空間美─繪畫等─圖紋

（此のうち詩歌は想像に屬するの美術として全く他の美術と區分するものあれど此には取らず）

思ふに美の極致は變化の益々多きと共に統一の益々密なるにあり。故に美の旨を深からしめんには、まづ變化を匠むことと最も自在ならざるべからず、詩歌、音樂は此の點に於て繪畫、圖紋等に優る。繪畫、圖紋の類は上に表示せるごとく空間を主とするの美術にして、僅に看るものゝ連想によりて時間美の分子を加へ得べきのみ。ラオコオンの彫刻像を見てラオコオン父子が當時の苦痛の心情に同感するが如きは此の例なり。されど空間は概して物質的を意味し不變を意味し一を意味し、上にいへる變化自在と相容れず、繪畫、圖紋は此を以て美を現すること十分なるを得ず。詩歌音樂は乃ち時間を主とするの美術にして、心靈的を意味し變化を意味し多を意味す、固より時間的美術にも一失はありて空間的美術の苟も變化の來たらん限は統一するを得べきに引きかへ、時間的美術は變化の容易なるに比例して統一を成ずる能はず、變化餘ありて統一足らざるの傾あり。此の點に於て音樂、詩歌は繪畫、圖紋に劣る。然れども人間の事業はすべて變化の側より着手し、統一は自然の結果として其の上に來たるを常とすれば二者中變化の容易なるものの勝を制するは勿論なり。到底時間的美術は空間的美術の上に居るべきものといふべし。詩歌の繪畫に優り音樂の圖紋に優るを怪まんや。

さて形式美の一なる音樂を以て內容美なる詩歌、繪畫に比すれば如何。內容といへるには複雜の意義籠りたれど、玆には

單に天地の存在物に標依して植物、動物、人間とやうに略說せん。而して詩歌、繪畫は此等によりて美を調ずる者なりとすれば、內容美は形式美に比して制限せらるゝ所あり。何ぞや。人間は本來造化の最高產物たるからに、其が心に體する理想即ち美の形式は、時に緒に觸れて鏗然として金玉の響を發し眞宰亦泣くの高調をなす。然るに花鳥風月といふが如き定まれる意味既にあるときは、美術の本旨は之れに他の意味を附して記號的のものとするを許さゞるが故に、此の利那、人間の此の高調を寫し盡くす能はざるべし、人間の理想を荷ふに堪ふるものは亦人間以上の存在物ならざるべからざればなり。音樂は此の義に於て詩歌、繪畫に優れり。但し嚴に曰ふときは、詩歌と繪畫とは別趣にして、詩歌は人間を主題とするが故に能く上の制限を脫し、如何に微妙なる情緒をも略々表し盡くすを得べし、音樂の詩歌に及ばざる所以此にあり。繪畫は之に反して、其の題目多くは花鳥風月、然らざるも元來空間的といへる埒內にあるが故に、時間的以上なる心靈の變化に應ずるを得ず、終に項を音樂の下に伏するなり。客觀的觀察地に立ち美術其の物に粘して論ずる時は、音樂は詩歌の下、繪畫の上に位すべきものなること以上の如し。若し夫れ形式美の一なる圖紋の美の論ふに足らざるは多言を須たじ。

更に美術を賞翫する人の心ざまに着きて主觀的に論ずるときは、音樂の特色他に一條あり。音樂の美は形式の美なるが故に定着したる意味なく、定着したる意味なきが故にショオペンハウエルのいへる如く聽者の心一つにて如何さまにも我より意味を附し得べし、されど之れと共にまた、構へて意味に誘惑せられ審美の大道を逸するの恐なし、之れ他の藝術の及ばざる所なり。繪畫以下は姑く措き、詩歌にありては其の描出する美は音樂に比して高等なりとせんも、材料とする所凡て世間聞覩の事柄なるがために、審美の素養なきものは勢ひ實感に惹かれて觀美の境に到り難し。音樂は美の生命のみを描き出だしたらんが如きものなれば、審美上不具の嫌はありとも、頑にして實際生活の塵に汚れたる人の心を觀美の淨土に導き易く、美の性質

極めて剴切なり。春温は育せざるものなけれど、堅氷若し之れに融けずんば、取りて熱火に上すの直截なるに若かず、樂を奏して蠻人の心を和らげ得るは此の理なり。さればサッカレーも「大奸人は歌謠を愛して之に融和せらる云々」(『Newcomes』)といへり、楓葉荻花豈啻に江州の司馬を泣かしむるのみならんや。

音樂の本面目は斯く形式美の邊にあり。されども之れを發達せしむるに當たりては、限なき人情の變化に伴はしむるを好方便とす。即ち形式美をして內容美に調和せしめ、音律の美をして意味の美に合せしむるなり。我が國にて俗樂の雅樂に比して著く進步せるは職として此の理に由るか。就中音律と意味との調和普く成就して聽くに堪ふるものあるは淨瑠璃なり。されど其のうち今日專ら行はるゝ義太夫節の如きは多く既に意味の方音律に超え、主客の地位轉倒して、音樂といふよりも寧ろ一種の影芝居といふが如きものに近きぬ。是れらも藝術として妙なる節なきにあらねど、過ぎたるは猶及ざるが如く、音樂としての價値は薄らがざるを得ず、淨瑠璃の妙は飽くまでも調曲を主とする所いはゆる音律的(ミュジカル)なる邊にあり。此等の論は他日題を改めて論ずることあるべし。要するに音樂美の價值は一方に於て詩歌、繪畫に優り、一方に於て詩歌の下、繪畫の上にあり。

變化の統一と想の化現

美とは何ぞや。此の一問は以て審美學の全體を蔽ふに足るべければ、固より輕忽に之れが解を下す可くもあらねど、しばらく近時の學者が唱ふる所にしたがひて、美は想の化現なりと言はんか。あるものは更に變化の統一といふことを美の唯一要件となす。變化の統一といふと想の化現といふとは審美上の意味に何程の異同あるか、本論の研究せんとするはむねと此の點にあり。

美を解して想の化現なりといふの說はヘーゲル派を以て之れを代表せしむるを得ん。本來ヘーゲル哲學は人も知る如く天地を理の發展、想の化現と見るにあり。而して斯く理想の發現するに正反合の三境ありて、我れの此の理想を感識するにまた三樣あり。其の下層は現象界即ち視るまゝ聞くまゝの事物の裡に絕對理想の潜めるを感ずるなり、之れを美の世界となす。やゝ進みて此の理想が己れの想像に髣髴として上り來たる所は宗敎なり。更に進みて此の理想を思想上明に捉らへ得たる所は哲學なり。眞といひ神といひ美といふ、畢竟は一の絕對理想が、或は本體を露呈して吾人の思想に上り、或はおぼろげに形をほの見せて吾人の想像に上り、或は全く色聲の厚化粧に本性を隱して吾人の五官に上るの差別に過ぎず。しかも審美界

にありては件の厚化粧に魅せられて其の奥を窺ふ能はざるものを惡む、何となれば斯かる徒は耳目の欲に溺れて造化が匠める甚深の理想をいたづらに差別界の奴隷となすものなればなり。審美は一面明々地に官覺的現象を感得し知得するとともに、他面冥々の裡に直覺的絶對理を觀得するものならざるべからず。元來我れの心に凡そ三面あり、外界より來たる刺戟を第一に感受するは五官なり。年處と共に之れが經驗を繰り返し而して統同辨異の作用を加へて事實の概念を作るは知識なり。此の二面の上に自々生々の妙相を直觀し善惡美醜の價値を與ふるものは最高性情なり。官覺はたゞ外來の刺戟に應じて動くのみ、比較的所動の境といふべし。我れより發動して之れに統同辨異の働を加へ概念を作るは差別の我れを衞らんの本能に出づ、即ち其の初め自衞の、必要より來たるものなり。知識は必竟主我的產物といふべし。官覺、知識の二者を超絶して其の上に平等旨を成せんとするものは理性なり、理性は來たるものを在りのまゝに照破するのみにて自ら作らんとせず故に此の方面より見るときは所動的といふべし。されど單に來者に從ひて動くのみにあらず、他方に自家の準繩をとりて事物の圓滿に近き度すなはち美醜善惡の價値を判斷す。故に此の點より見るときはまた能動的といふべし。今人心のこの三界によりて上の說を辨ずるときは、花の紅に柳の綠なるを見て單に其の紅綠に執するは官覺乃至知識に停滯するものにして未だ審美的なるを得ず。紅綠の眼に遮ぎると共に直に理想の我が心に感應するものありて、恍惚として忘我無心の境に入り、或時は人間と共に泣き或時は天地と共に笑ふ、此の如くして始めて美を娛むを得たりと謂ふべし。蓋し此の際の我れの心は最高理性の同情に安住するものなればなり。所詮美とは種々森然たる斯の法界に平等普遍の理の、其れと姿を顯さずして宿れるものなり。紅なるもの綠なるものは我れ之れを知れども、其の裏に寄宿せる妙理は、たゞ〳〵我れと感應し冥契すべし、知るべからず、思ふべからず。他語にていはゞ、五官を動かすべき種々の刺戟すなはち知覺し得べき差別相と之れに反して最高

性情が直感し得べき一如の相と、調和したる所之れ美なり。

今若し斯かる妙現象を記號によりて客觀に出現せしめんとせば如何にして可ならんか。以爲へらく、その最も手近き方法は色、聲、線等の材料を利用して變化ある形を描き、しかして其のうちにおのづから整然として一律に歸納する所あるやう匠みなすにあるべし、所謂形式的美とは之れなり、また變化の統一といふも之れに外ならず。高低長短の變化ありながら其の旋律諧和して移るべからざる一曲に歸するは音樂に於ける變化の統一なり。直線曲線縱橫錯綜しながら倘其のうちに規則正しき所ありて全圖揆を一にするは圖紋に於ける變化の統一なり。山容水態變化の妙を極めながら一幅はおのづから一幅の中心ありて千山萬水之れに朝するの趣あるは畫の圖取に於ける變化の統一なり。これらはすべて形式上美の要件にかなふ、何となれば其の變化の邊は美界に於ける官覺乃至知識の對境即ち現象の方面を代表し、其の統一の邊は同じく直覺の對境即ち現象上にあらはれたる造化の理想を代表し、相對相と絕對相と同一不二なるの美趣(小天地相)を記號によりて表出したればなり。然れども形式美はこれに滿足し止息せず、形式美はさらに直覺的、非知識的が本來なる統一の方面をば、其の本來にしたがひて、出來得ん限り露骨ならざらしめんとす。換言すれば到底知識界の產物たるを免れざる記號によりて表出するにも拘らず、及ぶべくは直覺的なる統一相は、直覺的なるが如く知識的ならざるが如く現せんため、變化を極めて繁くし殆んど目のあたりには見えざるまでに統一を其の底深く藏さんとす。之れ形式美とはいへども複雜なるものに至りては、往々內容ある高等の美と等しく、一見變化あり不規律ありて規律も統一もなきが如くなる所以なり。

之れを要するに美は種々の現象界に平等絕對の理想の隱に化現せるものにして、其の外形を抽象的に說明すれば變化裡の統一なり、又は統一裡の變化なり。單に此の兩端相即の形式のみを記號的に描出するものは形式美なり、之れに造化の意味

を加へたるは內容あるの美なり。たゞ形式美にありては變化の面と統一の面と共に五官乃至知識に上り得べきも、內外具足の美にありては其の統一の面ともいふべきものは直覺的、絕對的なるが故に知識の餌となることなし。されば內容形式具存の高等美の塲合に强て知量の上より統一何れにあるかと求むるときは冷なる哲學上の問題と化し了らん。其は兎まれ、想の化現といふことゝ變化の統一といふことゝ根底相通ずるものなるの理は以上の所說にて明なるべし。

氣韻生動

氣韻生動といひ生趣活動といふ、皆藝術品の美を稱するの名にして、要は事物に生命あるの謂なり。然らばすなはち、事物に生命あること丶、其が美なる所以とは如何なる關係かある。生命は美の一部なるか、はた美は即ち生命なるか。或者は答へて否といひ、或者は答へて然りといふ。吾人はしばらく玆に「然り」といふものに代りて、事物、とりわけ藝術的作物の美なるを得るは、之れに生命あるが故なりといふの意を敷衍せんと試むべし。蓋し之れも一方の審美觀なればなり。たゞ注意すべきは生命といふも之れのみを抽き出だして云々するの意にあらざることこれなり。審美は具象的、感覺的基礎を外にして成立すべきものにあらざれば、單に生命といふも實は事物の象ありて此の上に生命の見れたる謂なりと知るべし。

シルレル以爲へらく、感覺性の目的となるものは、廣義にいはゆる生命（上に擧げたる生命と其の義や丶異なり）にして、總べての事物が物質的存在をたもちて吾人の感覺に上り得るは、この生命あるに由れり。また理解性の目的となるは、一般に形、又は形式と稱するもの、即ち事物の形式的性質、思考せらるべき關係なり。而して遊戯性の目的物は、件の二者を合して活ける形式を成せるものならざるべからず、活ける形式といふときは、以て美象の一切の性質を盡くすべく、直に之れ

を廣き意義にての美といふを得べし。されば美は必ずすべての生活物に存すとも言はれねば、生活物のみに限れりともいはれず。大理石は無生物なれども、彫刻、建築等の藝術によりて能く活ける形式となるべし。人は生活して加之も形式を具ふれど、未だ遽に此の故をもて人は皆美なりといふを得ず、形式はやがて生命にして、生命はやがて形式なるを得るに及びて、始めて人と物とみな美なり。吾人もし單に形式につきて考ふる時は、其は生命なき抽象のものとなるべし。若しまた生命のみを感謝するときは、其の形なき印象たるに止まるべし。其の形式は吾人の感情によりて活き、其の生命は吾人の理解によりて活くるをもて美の要件とす云々と。こゝに活ける形式といへるは、必竟カント哲學の餘脈を受けて、理と感との調和を說けるものとも見らるべし。隨うて之れと氣運生動などいへる意と、直に同一なりとはいひ難し。されど一方よりいふときは、之れによりて氣運生動說、すなはち事物に生命あるを美となすの說を明にし得ざるにあらず。蓋しシルレルの生命といへるは物質的存在、若しくば具象的要素の義にして、形式とは此の上に廣がれる一定の組織關係即ち理といはんほどの意味なり。而して件の具象的要素と其が組織と、換言すれば生命と形式と、我れの心に於て密に調和し、こゝに此の山は此の山として、此の水は此の水として、生趣横溢、雲烟飛動の妙あるを得べし、鑑賞家すなはち之れを評して氣韻生動といふ。氣韻生動とは所詮、事物が我れの心に於て活くるの謂なり、單に山なり水なりとの知識を與ふるにあらず、また單に我れの感覺性を刺戟せらるゝにあらず、兩面一に歸して一個獨立の具象的存在を成ずるの謂なり。山なり水なりと知らしむるは理に訴ふるものにして、事物の形よく一定の關係をだにたもたば、之れを成すこと容易なれど、之れに生命を兼ねしめんには、更に感を動かすに足るの要素なかるべからず。理解せられ(又は思考せられ)て且つ感情を刺すこと深切、此に於てか事物に生命あり、美の要件にかなひて氣韻生動すべし。或は之れを天地萬物の理想なりとも言はん。シルレルおもへらく、吾人の

最高性情たる理性は、絶對地に出入して自由を愛するの餘、人間世に免がれがたき感覺と理解、偶然と必然の二元相を調和して、些も非難せられ制限せらるゝことなき眞個自由の境に優遊せんとするの傾あり、之れを遊戯性の起原とす。この遊戯性に訴ふるを主とするものは審美的なりと。

ラッド氏また氣韻生動説に近き説をなす。氏は先づ美といはるべき物の性質を分析し來たり、さておもへらく審美感を起こすべき此等の諸條件は、要するに生命あるものゝ具ふべき條件に外ならず、されば一言以て美の性質を蔽へば、活如といふに盡くべし。而して心の上にも此の事あり。想像力を働かしむるによりて心理上の生命を生じ快樂を感ずるに至るは此の狀態なり、之れを事物其のものゝ上に被らしめたるを、主觀的美といふ、主觀にありて客觀になければなり。客觀的美にありては、物眞に活如の相すなはち生命を具し、而して心之れに應じて活如の狀態となるものならざるべからず、云々と。

思ふに眞に美にして觀るものゝ同感を惹き得べき條件の彼の生命、活動などいふことに要すべき條件と同一なる、ラッド氏の言の如くなるべし。而して斯く事物に生命あるの原理は、シルレルの言へる如く、材料と形式、分と全、變化と統一、自由と必然の兩端が圓融相即する所にあり。生命はやがて自主存在の精髓にして、自主存在は天地の姿なり。生趣ありといひ、氣韻生動といひ、活ける形式といひ、活如といふ、すべて藝術上の作物が小天地想を成せるの謂にして、事物に生命あることゝ、小天地相とは別致なし。最も善く生命のあらはれたるものは最も善く小天地想の宿れるものなり。例へば人間の萬物に於けるが如し、故に人間は萬物中の最高美なり。生命あることが美の唯一要件なるの理知るべし。

審美的研究の一法

一骨片の微といふとも、之れを研究するに當たりては、普く古今に照し東西に稽へて、理の疏通せんことを求む。況や幽微なる形以上のものに於てをや。古來一系の學を講ずるもの、多く先づ研究の方法を槩說するに吝ならざる所以のもの、良にゆゑなからず。されば美を研究するに於ても、人により說によりて、前人の由準せし道筋さまぐ〵なり。試に其の重なるものを數ふれば、

第一に主觀、客觀の二面より見るもの、即ち心理上より、美の我れに與ふる影響、若しくば美を感ずる刹那の我れの狀態を觀察する者と、外界に着して我れに美感を與へし事物の構成を研究するものとあり。通常景色の美しきを樂むといふ、其の時の我れの心は如何樣に活動するか、是れ前者の問題なり。同じく美しき景色といふ、其の塲の景色は如何にして他の尋常の景色と異なるか、是れ後者の問題なり。要するに以上は心的と物的と、其の關する所の事實の別に外ならず。但し精しくは、總じて此等の各方面的研究の、遂に一點に綜合せらるべきものなること勿論なりとす。

第二には、件の事實を援取する範圍に就いての別あり、所謂歷史的研究と比較的研究と是れなり。主觀より見るも客觀よ

り見るも、或は量に於て或は質に於て、今日の美の條件は元祿のまゝならざるべく、元祿はた萬葉時代の比にあらざるべし。此に於てか古今を相較べて、美の發展變化の迹、乃至其の本領等を考察するの必要あり。されどこれのみにては足らず、嘗に文藝復興期の歐洲が今日の歐洲と別なるのみならず、英の十六世紀文學は我が元祿文學と同じからず、則ち彼此國土風俗の異なるに隨ひて、美の發現に幾許の變態あり妙趣あるかを察するの料たるべし。斯く一は縱に比べ一は横に比ぶるの差ありと雖も、是れまた、要は相助け相交へて全効を期するにあり、且つ歴史的といひ比較的といふ名の、或は精ならざらんを恐る。

第三は人のよく知れる、歸納的と演繹的となり、此の二者はた明には別存し難しといへども、大體に於て事實を先にするものと原理を先にするものとの差あり。動々もすれば、英國派の前者に傾き、獨逸派の後者に傾くと共に、美學その物の性質は、むしろ後者に淫し易く前者に備はり難きに似たれど、偏は則ち病なること云ふまでもなし、殊に斯學の他の哲學と異なる所は、其の一種の直觀的事實を離れ得ざる點にあり。要するに歸納といひ演繹といふは、事實を統理する方式についての名なり。

第四は、特に前掲主觀的研究法内の區別なり。其の一、外より美なる(若しくは美となり得る)刺戟を受くるとき、我れの心之れに式して美を感ず、之れを美を觀るの心と謂ふ。其の二、美なる刺戟外にあらざるも、天籟聲を成して人に憑る時美則ち成る、之れを美を作るの心といふ。此の二者は、美に對する人の地位によりて別かれたるもの、所謂觀者作者是れ也。思ふに作者が技巧の邊は姑く措き、一は外界、一は天來の光に導かれ、一は略々他の足跡をたどり、一は自ら道を拓きて、美の世界に逍遥す、たとひ其の迹は相似たらんも、本來の性質に於て兩者別なくばあらず、隨ひて之れより生ずる快感の如

きも、観るものと作るものとは純駁等しきを得ざるなり。近著の一美學書中、此の區別を張說して、古來此れに注意せざる爲め誤謬に陷れるものありと難せるを見ぬ。或は此の事あるべし。現に我が近時の評論上にも、漫然二者を混淆して、解詩、作詩、論詩の關係をだに明めざるものあるを見る。作者の心と觀者の心との異同の範圍を明にするは蓋し刻下の急なり。同じく作者觀者と相幷びて、美に交涉するもの、評者あり。評者とは觀者が其の觀し所を理に訴へて說明せんとするものに外ならず。されば此には、美を見たる上更に之れを窮理し說明するに特別の技能を要すること、猶作者が美象を物に托するに特別の技能を要するが如し。然れども、評者のことは此に言はず、美を說明せんと力むるもの即ち評者なる以上は、說明者其の人の心的狀態は以て直接なる美現象となすべからざれば也。是れと相似て異なれるものを、

第五なる言語上の研究法とす、此は美を感ずる心、又は美なる物を直接の事實とし材料とせず、前人等が美を觀て樂むの際、之れを形容して云々といへる審美的用語につきて、其の美を研究するものなり。「あはれ」といひ「さび」といひ「おぼろ」といひ「雄渾」「冲淡」乃至「曠達」「流動」といふ類に至るまで、或は音の上より、或は義の上より、幾許の美を含蓄するか、之れ頗る有趣味の研究といふべし。啻に趣味多きのみならず、言語上の材料はおのづから前に擧げし主觀的、客觀的の二面に跨りて、他に傳下の道なき前人の觀美心を傳へたる効あり。「悲壯激越」といふときは、其のうち一面に當の事物の性質を說明すると共に、他面その物の觀者が心に入りし後の狀態をも說明す。吾人は此の種の研究法の、先づ我が評論壇に行はれんことを望むものなり。

以上諸方面の研究法は、矛盾せざる限り相錯綜して用ひらるべきこと、言ふまでもなし。且つ大を擧げ細を略して、排列に順序なしとす。

和漢の美論を研究すべし

時に古今の別あれど、理に東西の二致なし、西歐美術の發達と其が美の理の變遷せる次第とを、和漢の諸美術、諸評論に比擬して、東洋審美思想の歷史を研究せんは、今日必要の事にして、亦た頗る有趣味の事業たり。されど此等固より一日夕の義にあらねば玆にはたゞ目下吾人が研究の照尺と信ずる二三ケ條を擧げて、先に論せし「審美的研究の一法」と相照し、其の大體の方針につきて學者の是非添削を得んとす。

近時英の一審美史家は、哲理的、道德的、審美的の三方面より古今の審美思想、殊に希臘美學の變遷を觀測せんとせり。其の法まづ哲理的立脚地よりは、摸寫主義對標現主義の兩端を展開し、道德的立脚地よりは實感對美感の兩端を展開し、審美的立脚地よりは抽象的解說對具象的解說の兩端を展開し、以て前人の審美見の摸寫より標現に、實感より美感に、抽象より具象に、遷り行く次第を說くにあり。想ふに此等の標準ほゞ盡くせるに似たれど、惜むらくは希臘美學の特性をのみ擧ぐるに急にして、未だ古今審美思潮の全觀を掩ふに足らず、且つ分析稍々精しからざるの嫌あることを。夫れ摸寫は創作と對して、美材搆成の由來の論たり、標現はヘーグルに從へば想と材との關係、材の想に勝てるをいひ、カントに從へば美として想の

標現ならぬはなく、更に他の說にてはホメーロスを一大諷喩と見るたぐひの、別なる想を別なる材に寓するを標現といふ、要するに想と材との關係論なり。摸寫と標現とが全く別の原理上に立つものなること此の如しとせば、彼れと此れとを對せしむるの不妥なることも知らるべし。次に實感と美感とを賞翫力の上に對立せしむるは精對なるに似たれど此の中より評價上より見たる賞用的價値と美術的價値を區別せざるは稍々不精密なり。一は賞翫の上より一は評價の上より、實感美感といふにもおのづから二の別なる原理を含めば、嚴には二者別項に屬せざるべからず。終りに美其のものゝ性質を分解するの道次第に抽象的より具象的に移るとせるは允當の說にして、別に議を挾むの要なし。

吾人は以上の理由によりて別に下の五標準を擧げ、新に我が審美思想史を研究する時の照尺となし試みんとす。

一、美の興味を如何に解釋せしか。　此の條下には通常實感と美感とを擧げて相對せしむ。されど實感といふにも樣々ありて一概に判じ難し。肉慾の滿足も實感なり、道念の滿足も實感なり、理心の滿足も實感なり、觀美の滿足は凡て此等の外にありと見たるか、はた相混じたりとせば何程まで混じたるか。哀んで傷らず樂んで淫せずとは果たして如何なる感を指せるものなるか。此等は美の人心に對する興味、すなはち美の結果に就いての研究なり。此れと相接して起こる問題は

二、美の目的を如何に解釋せしか。といふにあり。目的の如何はやがて其が人生に對する價値の如何をも定むべし。さて此所には美の目的與樂にありと見ると有益にありと見るとの二面あり。美が必然與樂の性質を帶べるは言ふまでもなきことながら、前人は此の與樂といふことのみを以て能く滿足せりしか、プラトーンの如く之れを人に媚ぶるものとして排斥する傾はなかりしか。若し單に與樂といふことを以て滿足せりとせば、問題は直に前項興味の論に移りて、實感美感の何れを正當とせしか、また美感といふうちには如何なる感情を含めるか等に考及するの要あるべし。若し亦た美の目的有益にありと

するものあらば、其は勸善懲惡の道德的利益を指すか、歷史風俗地理物名を知るの智識的利益を指すか等相尋いで起こる問題なり。

三、美の製作を如何に解釋せしか。　此れに摸寫と創作とあり。實寫的と理想的とあり。摸寫にも材の摸寫あり、想の摸寫あり、創作にも材の創作あり、想の創作あり。材をだに先にすれば想はおのづから此れに從ふべしとするものは寫實的となり、想だに十分ならば材は自在に之れに服すべしとするものは理想的となる。彼の東洋畫家の寫生主義寫意主義の如きは此の中の何れに屬すべきか。是れ等凡て製作法上の研究なり。

四、美の性質を如何に解釋せしか。美の成立條件を數へて部分の調和、變化の統一などいふに止まるは、極めて形式的、隨つて抽象的なる美の說明なり。之れを具象に觀て、次第に內容の美、個性の美を解するに至るは審美の必然の徑行にして、前者を形式的といはゞ此方は內容的ともいふべし。しかのみならず、內容的と見たる上は更に抽象想、具象想の別を立てゝ美現象の如何に體を結びしかを判別する必要あり。歌は調ぶるものなりとの理論の中には抽象と具象、形式と內容との關係如何に說明せられたるか。是れ等凡て美の性質を論ずる上の研究法なり。

五、美の所在を如何に解釋せしか。　美は外界の事物の上にあるか我が之れに對する心の上にあるか。或は外界すなはち客觀に美ありといひ或は心すなはち主觀に美ありといひ、或は主觀の上に主客の待對を絕して美ありといふ。歌は誠の聲にして天地の間に誠ほどまぐはしきもの無しといへるは、美の所在論と何程の關係あるか等、此等も推考すべき題目なり。

以上五項之れを要するに美の興味、美の價値、美の製作、美の性質、所在の各方面より、其が着眼點の一々を擧げたるものにして、此の外西洋審美學史が提出するあらゆる問題は、悉く取りて以て研究の尺度となすを得べきこと勿論なれど、此

にはたゞ著きものを擧げて大體の論に止むるのみ。さて斯く推攷の地歩を定めて、古今の詩話、歌話、文話、書論の如きものを此れに準擬する時は、零碎ながらも和漢の美論の一端は到る所に見出ださるゝに似たり。吾人はゆく〳〵此の研究に従はんとす。

ルイ王家の夢の跡

一

ブールボン王家の榮華は三代にして亡びぬ。千七百九十三年、ルイ十六世がギロチンの露と消ゆるや、流れ淀みし斷頭臺下の血は、凝りて王者の恨と朽ちず。されど傳へ聞くだに魂銷ゆと覺ゆるは、十四世王が豪奢のさまなり。藤門平家の例は物の數かは。佛蘭西一國の富貴を身一つに荷ひて、全盛は歐洲二千年の歷史に幷ぶものも無し。七十二年のあひだ人間の權勢悉く己れに歸して、「吾れは是れ國家」、藝術は以て己れを莊嚴すべく、劍戟は以て己れを誇耀すべし。ヴェルサイユの金碧裡に恒住の春ありて、羅綾の風、紛黛の香ひ、燕樂日夜を分かたず。ルイ大王が黃金の代は、まことに人生の夢に似て、而してのち二百年、明けがたの薄あかりする我等が世にも、輪廓あざやかに影を遺すは夫の二百餘房の歡樂殿なり。されば阿房宮の昔は知らず。主亡き榮華そのまゝの跡を訪はんとするものは、佛蘭西ヴェルサイユの宮殿に往け。

二

ルイ家三代の文明は、煥發してヴェルサイユの宮殿となれり。宮殿の全部は、やがて一彙の藝術にして、富麗豪華の態、眞に世界の何ものも以て比するに足らず。十七八世紀の歐洲の文華は、佛蘭西に精粹を萃めて、此の一宮殿に結晶せりと見るべし。ポツダムなる無憂宮　規模は、獨乙國民が示して世界の誇りとするところなれども、ヴェルサイユの原本に比すれば、氣品に於いて、はた技巧に於いて、同日の談にあらず。

ヴェルサイユの宮殿がブールボン家三代百餘年の間に於い　多少の變易增減を經たるは言ふまでもなし。ルイ十四世に驕妃マントノンあり。麗はしきこと雪の如く、冷やかなること氷の如く、舊敎の狹隘なる情味、矯飾虛榮の色を塗りて、こゝに一代の風尙を作り出だしぬ。ルイ十四世期の文明は、此の意味に於いて一婦人マントノンの導くところ、彼の女もまた大いならずや。ヴェルサイユの藝術に其の風あるは、固より異しむに足らざるなり。

ルイ十五世の內廷には寵妃ポムパドゥア及びデュバリーあり。ポムパドゥアは絕世の美人と稱す。王官祿を以て之れを廷臣の妻たる身分より購ひ得て妾となす。宮殿は是れよりたゞ彼の女が紅嬌翠艷の化粧の間と化し了んぬ。

さはれ是等は尙ほ言ふに足らず。ルイ家の一門悉く革命の浪に漂ひて、引く潮のあとに怪巖の如く聳へ立ちしは、ナポレオン一世の帝國なり。此に至りて、佛蘭西の藝術は明かに一轉化しぬ。ブールボンの文華衰へてボナパルトの文華起こる。ヴェルサイユの宮殿はまた此の對照をも示したり。

去年の夏、われヴェルサイユに過りて、其の建築裝飾庭園にルイ家の藝術を見る。所謂ロココ (Rococo) の一體是れなり、

ルイ十四世の始めて此の宮殿を經營するや、一代の風尙はなほ大にクラシカルなりき。其の庭園の狀はよく此の理を示せり。然れども其の建築内に裝飾を加ふるに及びて既に大に後のロココの風を成せり。[illegible]は之れをバロック (Barock) 式と見る。畢竟やゝ原始的なるロココに外ならず。而してのち、マントノンの世はポムパドゥアの世となりて、玆に所謂ロココは其の發展の頂上に達せり。ロココは實にルイ十四世に發し、十五世に滿ちて、十六世に衰へたりといふべし。是れ其のルイ王家を代表するものたる所以。而して其のマダム、マントノンの爲に建てたりと傳へらるゝグラン、ツリアノン宮に入るに及んで、其處にナポレオンの遺物と傳へらるゝ家具のかず／＼を見たり。當時おもへらく、何ぞ其の風致のロココと異なることしかく甚しきやと。我れはこゝに所謂アムピール (Empire) 體と稱する一彙の藝術に接したるなり。ナポレオンの第一帝國成るや、建國の基礎もと武にあるが故に、音樂に軍樂の發達あり。建築に武器の裝飾あり。されど其の最も顯著なる時尙は、發して雄健の氣、英邁の態を帶びたる裝飾美術となりぬ。雄健の氣、英邁の態、之れを統ぶるものは力なり。力の發現、是れ實にナポレオン帝國の精神にして帝國式と稱する藝術の生命また玆にあり。帝國式藝術の標現は偉大なる力が暢達して無碍不撓なるの姿なり。

三

ロココに粉脂の氣、柔婉の態あらば、アムピールには、帝王、權を行ふの槪あらん。我れは二つのものゝ對照に、言ひがたき味ひあるをおぼえたり。

ヴェルサイユの地は巴里を去ること汽車にて略々一時間、ルイ王朝三代百餘年の帝都にして人口五萬を超ゆ。定規もて區

劃したるが如き長方形の市街を、横に矢の根形に貫き來たる三條の大路は、プラース、ダルメーの廣場に相會して、尖頭はすなはち宮殿の入口たり。宮殿の地域は凸字線をなして、矢の尖端は其の底邊の中央に接す。街衢の全觀、たとへば水干の袖を張りて烏帽子を戴けるもの丶如し。烏帽子は宮殿なり、束帶の紐の垂れたるが如きは三條の王道なり。而して宮殿の背後はすなはち一面の大庭園、其の規模の大にして其の按排の精微なるは、眞に人の目を驚かす。後の自然式築庭法に對して、所謂古典式庭園の模範たり。

左翼の門を潜らんとして先づ足を返して此の廣大なる一廓の建物を展望す。中夏の空青く澄みて白雲の僅に其の一隅に漂ふところ、麗はしくも畫き出だせる凸凹の古典的輪廓は、左右に延ぶること蜿々千餘尺、優に五萬の廷臣を容れて、居然としてまことに人間の天に驕る姿とも見るべし。されど其の高さの二層三層に止まるに比して横に房を連ね閣を並ぶるの限りなきや、全局の眼界おのづから天より壓せられて地に這ふもの丶形を成す。頭上に何物かの重きを戴くが如きは、此の建築の一瞥が與ふる感情なり、即ち些の重濁、沈欝の氣は之れより生ず。中に不斷の歡樂を藏するの宮殿が、外形に於いて却つて此の對照を有するは奇といふべし。想ふに是れ、ルイ家全盛のはじめ、マダム、マントノンが冷靜の風格をこ丶に印するものか。

同じき情味は更に後庭の眺めに於いて明に認めらる。試みに宮殿の西の階に立つて眼を放てば、大いなるかな人の智巧や。翠嵐滴る樹林の間には、中央に一線の大道果つるところを知らず。是れより左右に或は直く、或は斜に、枝線縱横に發して、而も均整方圓は必ず規矩によらずといふことなし。芝生あれば轡の形に小路を切り、花壇あれば色を組みて鍵子の模樣となす。水あれば、小なるは之れを花瓣に象り、大なるは之れを十字架に象る。紋所に似たるは、角切、武田菱、九曜星、幾何

圖に似たるは大小等邊の三角形、辻は必ず圓形をなし、路の八方より會するもの車の幅の如し。さしも廣濶なる庭園は、たゞ是れ花木水石を使役して織り出だせる一面の絨壇模樣なり。

されば此の庭園には、智巧ありて自然なし。それ智巧は常に劃一を意味し、均整を意味し、規律を意味して而して此の一面に限らるゝものは人間なり。自然はすなはち劃一の裡に變化多態を藏し、均整規律の上に放肆の趣、自在の形を有す。我等が人間の事に倦みて自然に之くとき、放焉として救はるゝが如く感ずるものは、實に此の變態自肆の新生命に觸るゝが故にあらずや。人爲の煩に堪えずして自然に還るものには、常に此の意義あり。

今ヴェルサイユの庭園は此の變態自肆の一面を缺く、滿目すべて均整なり、劃一なり、之れが調子を定むるものは直線と鋭角となり。されば、明澄徹底の趣は是れあらんも、紆餘たり、雜然たり、朦朧たるの情致は此所に求むべからず。冷かなり、重々し。端嚴はあれども煙波の情に乏し、前人が之れを呼んで嚴刻なる古典式といへるもの、亦た此の義に外ならず。

而して此の端嚴明徹の底には、實に一味の哀傷潛む。夫れ端嚴明徹は我等が知識を窮むるの形なり。知識の到達せんとする形式は、如何なる場合に於いても端然井然として一明徹底なることなり。然れども我等一たび知識の之くところを窮めて洞然たるの後、靜に回顧反覆して其の達し得たる理路に習熟するときは、異しむべし、他が底心より更に微かに一脈の哀感を發し來たることを。言ひがたく微妙なる荒凉寂寞の感は、一見滿足ありて斷隙なきが如き知識の奧より閃き出づるなり。名づくべくんば是れ知識の哀傷か。我等は此所に至りて、天地の最深所に横はる矛盾の大塊に觸着せるなり。我等は知識のあらゆるものを征服せんことをねがふ。而も一たび征服し得たりと信ずるものは、之れに住するとき却つて寂寞の感に堪えず、哀傷は洞穴より吹き來たる風の如く我等を襲ふ。ヴェルサイユ宮の庭園は一たび見て端麗なり、二たび見て寥寂なり、

三たび見て哀傷を惹く。

想ふ、其のいにしへ、宮中の夜宴曉に徹して、花の如く蝶の如き滿廷の士女、やうやく翠帳のあなたに疲れ去る頃は、初夏の空に殘月淡く、星薄く、庭の芝生に置く露の繁さ。此のとき窓に憑つて望むものは嬌瞼三分の眠を帶びて、明けがたの風に鬢の亂れを吹かす楊家の子、刀もて劃るが如き後庭の大路の末、霞にくろむあたりを眺め入りては、歡樂足んぬ、そゞろに新愁の我れを誘ふに堪えざりしなるべし。

四

ヴェルサイユ宮殿の外觀は以上の説に盡く。傍門より入りて、室を巡ること階上階下すべて二百餘房、金粉堆裡を過ぎりては花を出でし蜂蝶の、身邊悉く黃に染むかと疑はれ、滿壁の畫圖、每扉の明鏡に包まれては、顧望たゞ七彩の虹、往返悉く日月の影、人をして路迷ひ眼眩して出づるところを知らざらしむ。斯くの如きは、謂ふ所ロココ式建築の意を示せるものなり。我れは更に精しく此の絶富麗の藝術を叙するの前少しく之れが說理を加ふべし。

帝國博物館の編述に係る日本美術史は、我が日光廟を以て彼の土のロココ建築に比せりと記憶す。是れ固より何人も想ひ及ぶべき類似なるべく、一は廟宇、一は宮殿たるの差こそあれ、諸多の連想に於いて、まことに日光は我がヴェルサイユたるに耻ぢずといふべし。但し此の場合に於ける建築式上の類似は、單に其が有する濃味の彼此相通ずといふに止まる。豐富を示し、華奢を示し、靡麗繁縟を示すに於いては兩者一なり。

然れども、ロココが生命とする裝飾の樣式は此の外にあり。何ぞや、曰はく放肆なる曲線の疊用是れなり、之れを卷曲線

の美術と呼ばん。

更に適切に之れを言へば渦紋、螺線、卷葉蔓草の濫用なり。形は悉く彎曲して、線は悉く婉柔自在、舒びて端に至れば、卷縮して必ず多少の螺狀をなす。若し我が國に類を求むれ、渦、浪、雲、唐草の組織之れに外ならず。而して日光廟は其の堆金堆朱の臺に必ずしも唐草模樣の輪廓を用ひず。是れ其の樣式の異なる所以なり。

今ロココの由來を考ふるに、其の名は佛語のロカイユ (Rocaille) より來たりて、螺狀裝飾を意味し今は世に飽かれて、殆んど陳腐俗惡といふ語と同義に見らる。其の樣式に至りては、之より先き十七世紀にバロック式あり、端をミケランゼロが一側の技巧に發して末流の弊は輕快活動の線を用ふること漸く度に過ぎ、典雅平靜なる古建築の威容次第に崩れ行きぬ。ロココは實に此の脈を引けるもの、されば或は之れを以て直ちに佛蘭西化したるバロックに外ならずとするなり。

五

凡そ建築裝飾の如き美術に於いては、色彩の外、美の材料となるものは專ら線にあり、而して線は如何なる形に於いても、曲直の二つを離れず。

金を柱に泥し、朱を榱に塗り璧を璫に埋むるが如きは、色彩によつて美を成さんとするものなり。塔の圓きもの、尖れるもの、壁は横に劃り、階は斜に渡す。此等のものが畫き出だす輪廓の美はすなはち縱横曲直の線の配合なり。直線は常に沈靜を意味し、威嚴を意味し、清涼を意味して、色ならば青を以て譬ふべき性を有す。曲線が與ふる感銘は活動なり、輕快なり、温潤なり、紅色を以て之れに比すべし。

建築が最も多く有する美は直線的なること言ふまでも無し。建築の威容は多く之れより生ず、されば、バロック式よりロココ式に及んで、裝飾に曲線美の應用せらるゝこと其の極度に達するや、柱に、桁に、長押に、累々として堆(うづたか)きものは蔓草の影なり、卷葉の形なり、螺背の形なり、渦紋の形なり。建築本自の柱や長押やの力ある直線は悉く之れが爲めに蔽はれて、輕浮滑脫の曲線のみ表面に蔓り來たりぬ。其の標象するところ察すべきにあらずや。

今渦紋狀の卷曲線が殊さらに斯く寵用せらるゝに至りし起原を考ふるに、夫のカーツーシュ (Cartouche) といふものと通ずる所あるに似たり。而してヴォリュート (Volute) といひ、スクロール (Scroll) といふもの、また皆カーツーシュと相通ず。蓋しカーツーシュは、上古埃及人が用ひし羊皮紙類の貼札(はりふだ)のさま〴〵に刻みし緣(ふち)のあたりおのづから卷縮して、横斷面より之れを見るとき、一種の卷曲線をなすに基づくといふ。されば夫の建築史上にアイオニック式と稱する圓柱の柱頭には、明かに此の起原を想像し得るの裝飾を用ひしもの多し。譬へば一紙を展べて其の兩端を捲く下方に卷き放ちて之れを柱頭に冠したるが如きもの是れなり。

然るに下つてコリンス式圓柱の行はるゝに及べば柱頭のカーツーシュは中央より折れて二線と成り、恰も尖端を外(そと)に卷きたる對生葉の如く、はた百合(ゆり)の花瓣を抱き合せたるが如きものと展開し來たれり。是れをアイオニック期に於いて單に直横線の兩端卷縮せるに止まりしと比すれば、媚態幾ばくを加へたるかは、言はずして知られん。後世ロココ式裝飾の中に濫用せられし卷曲圖線は、此に至りて形を成せるなり。啻にロココのみならず、あらゆる樣式の曲線裝飾に於いて、最も寵用せられしもの此の卷曲線の原理に如くはなかるべし。

六

また等しく卷曲線の原理といふも、或は對生葉に似たりといひ、或は百合の花瓣に似たりといひ、或は蔓草の手に似たりといふ。之れを夫の水の渦卷くに比べて渦紋といひ、螺の背に比べて螺線といふに對すれば、其のあひだ截然として意義の變遷あるを認むべし。後者は尙ほ多く線條其のものに執す、生きたる自然の形似に近づけるの度甚だ微少なり。『意匠の理論及實技』の著者英のジャクソン（F. Jackson）氏は裝飾美術の原素を分かちて幾何學的、建築的、工業的、植物的、動物的、人間的とせり。若し此の分類に從はゞ卷曲線は其の初め專ら幾何學的若しくは工業的より起こり、植物的形似に達して、其の繁盛を極むるものといふを得ん。蓋し幾何學的とは、單に線條の組み合はせに美を求むるの謂なり。工業的とは諸器具類の形似に意匠を藉るの謂なり。植物的とは植物の枝葉花莖に圖案を托するの謂なり。之れを水の渦卷くに譬へて渦紋と呼び、之れを螺の拗れたるに譬へて螺線と呼ぶのたぐひは、其の譬喩的稱呼が自然物の形似を示すにも拘はらず、必らずしも實の渦、實の螺を聯想せしむるが爲に美なるにはあらず、意匠の源は單に其の動いて窮まらざるが如き曲線の一種特殊の進行に存せり。是れ其の幾何學的なる所以。たゞ之れを貼札の卷縮せるものと見るのカーツーシュに於いて、僅かに器用工業の上に美の一源を發せしめんとするの意あるを見る。何となれば卷縮せる貼札は一の器具にして此の形を聯想するとき、そこに單なる線條以外の興味を發し得べければなり。また我邦に雲の卷舒を模したる雲文といふものあり、浪の頭に擬したる返浪といふものあり。是等は夫の渦紋、螺線に比して、一段多く自然の形似に近づけるものなれども、なほ植物形の卷曲線よりも多く幾何學的か、然らずんば逸して模樣の外に出で繪畫の域に入らんとするものに似たり。以上の理によりて我れは卷曲

線裝飾をまづジャックソン氏のいはゆる幾何學的乃至工業的境域にありしものと見んとす。

之れに植物的標示の加はりしは何の時代なるか、今得て明にすべからずといへども、其の決して新らしきことにあらざるべきは早くすでに上古のコリンス式圓柱、乃至溯つてはアイオニック式圓柱の或るものにすら之れが應用を見るに徵して察せらる。されば今日にありては植物的原理もまた始より此の種の裝飾の基礎の一となれりと見るを可とすべし。啻に一基礎たるのみならず、今は之れを以て幾何學的工業的原理を壓し去りたるものと見るも不當ならざるに至れり。我が邦に唐草模樣の稱あり、最も此の意を標するに適せるを覺ゆ。

さらば斯くの如く幾何學性の卷曲線裝飾が其の內容を展開して植物性の卷曲線裝飾となりしには如何の意義ありや。普通に裝飾圖案の要素を分かつときは、上の幾何學的と呼べる無意味無標示の圖紋と、意味あり標示ある自然物の模寫より成れる模樣との二とするを例とす。之れを我が邦の紙門（ふすま）の模樣に徵せんに、其の方圓さま〴〵の紋樣が或は井桁に、或は巴に、單に紋樣として描かれたるは幾何學的なり。進んで線を薄（すゝき）に象り、圖を姬小松に作り、雀を散らし、鳩を對（つひ）するが如きは模寫的なり。卷曲線の植物性を帶び來たれるは、此の模寫的裝飾の部に入れるに外ならず。而して模寫的圖紋の最も重要なる特色は、其が自然の有機物に象（かたど）る所ある點に存す。有機物はやがて生命あるものなり。生命！、實に此の一義を加ふるより圖紋美術は別個の新彩を發し來たるにあらずや。

我が見るところを以てすれば植物、動物、人間の三界にわたりて、有機物中最も形式の勝てるを以て直ちに圖紋模樣等の形式美術と調和し得るもの、換言すれば、生命はありながらも、生命が未だ甚だしく其の物體の線形、色彩等を壓するに至らずして、色彩や線形やの外觀が直ちに生命の標示たるもの植物に如くは無かるべし。動物以上にありては其の名の標する

如く、動といふ一現象が中心意義として表はれ來たり、他の諸形式をば注意の燒點より押しのくるの感あり。言ひ更ふれば、動物に於いては、單に其が色を見、線の輪郭を見たるのみにては、直ちに生命と聯想するを得ず之れに動くといふ一要素をたしかめ得て、始めて滿足するなり。よし極めて微妙なる線形、色彩の特徴によりて、其の生命の如何を見得る場合はありとせんも此の如きは以て粗大なる圖紋美術の模し得るところに非ず。强いて之れを模せんとすれば、走つて繪畫の領に入る。此等の困難以外に立つものは植物なり、我等は、草木花卉に動を豫期せず、たゞ其の延びたる枝葉幹根の形式乃至其の色によりて、彼等が有する生々の氣に接す。是れ其の形を模して生命を聯想せしめ易き所以なり。且つや植物の形似に於ける曲直線の表象は、比較的に簡易單純なり。例へば種々なる葉の周圍は種々なる曲線の配合にして而して其の曲線はたとひ多少の變形を受くることありとも必ずしも以て其の草木が有する生命の表象を失ふには至らず、之れに反して夫の人體の面を劃れる曲線の如きは、一分一厘の微といへども、之を變ずることによりて其の體の生命を疑はしむるほどに鋭敏なる表象を有す。是れより推せば、いちゞるしく線形の變形を要する圖紋美術には、植物の形似こそ最も攝取し易き材料にして、動物の形似は之れを圖紋化するの頗る困難なるを見る。

七

總じて圖紋美術の原理は美學上稱するところの形式美の原理なること言ふまでもなし。而して形式美の原理は之れを一括して變化の統一(Unity in Variety)といふ一語に簡示するを得べし。或は線を用ひ或は色を用ひ、或は形を用ひて、種々の圖様を描くものあらば、其の種々の線、種々の形はやがて變化なり。すでに二個以上のものありて、加ふるに此等は地位形

態一ならず、變化にあらずして何ぞ。然れども、此等多態變化の形象は、決して無制限に雜多なるべからず、必ず如何なる邊に於いてか劃一せられ統一せられざるべからず。部分は雜多なり、されど全體にわたりて一定の規律あり、是れを變化の統一といふ。圖紋が美術の性を帶び來たるは此の理に合すればなり。

然れども斯くの如き原理の下にある圖紋は、他の姉妹美術と同じく、おのづから二つの相反せる方向に馳せんとす。一は其の原理の半面たる變化に重きを置くものなり。變化を先にするものは、自由を喜び、不規律を喜び、自然を喜ぶ。自然の物象は凡て必ずしも赤裸々の統一性を表せず、一見全く不規律なるが如く見ゆるところに其の妙あり。是れ、自然物を模寫すれば、其の形圖は多く自から變化勝ちて統一性に乏しき所以、前にいはゆる模寫的圖紋は、來たつて茲に美を求めんとするに至る。日本の裝飾美術に此の傾向の著しきは何人も容易に想ひ到るところなるべく、花草を描き、鳥魚を描くも、すべて之れを原形の自由なるに象りて、たゞ僅に圖紋美術の必要性たる統一の意を點す。されば日本の模樣圖は、模樣化したる花鳥にあらずして、花鳥化したる模樣といふを適當となすの觀あり。西人にして此の理を考へたるものゝ一例は、夫の『生理的美學』を著して近世の美學界に一紀元を作れる英のグラント、アレン氏が千八百七十九年の雜誌『マインド』に寄せたる文中に見るを得べし。其の要に曰はく、均整（統一といふも同理）といふことの快味は智識の滿足に崩す、理解を助くといふことを是れなり。又斯くして此れを喜ぶの情は遺傳的に集積して一種の愛着の情となり、此の情の滿足みづからも快味の一源となる。また斯くの如きものを產する人の熟鍊を嘆稱するの情も同一理に歸すべし。之れを總括して均整統一の快味といふ。然れども均整の快味に慣るゝ時は厭きて一種の反動を生ず、規律を幼稚として不規律を喜ぶの情是れなり。昔者希臘人は早くすでに模寫美術、裝飾美術の區別に於いて、此の反動を模寫美術の上に示したり。更に極端にまで此の意を示したる

ものは日本の美術にして、日本人の自然を寫すや、先づ其の不規律の方面に筆を着け、進んでは裝飾美術にすら此の方法を用ひたりと。變化の一面を過分に愛するの趣味が、果たして統一を過重する趣味の反動として起れるものなりや否やに就いては、尙ほ大に論あるべしといへども、日本の裝飾美術が西洋のそれに比し、一見別樣の觀あるは實にアレンの言ふが如き事實に基づくなり。形式美の原理中、統一の方面よりもむしろ變化の方面を顯著にして、裝飾美術より模寫美術に之くの中途にあるが如きもの、我が模樣類の特色たるは爭ふべからず。之れに反して、統一を先とするの圖紋は、よし自然物の模寫に其の形を發することあるも、而も統一といふ約束のために多大の制縛を蒙りて、自然物が有する自由放奔の態を失ひ、固滯して生動の致なきに至る。餘りに規律あり、餘りに整然たるなり。夫の、始めより全く幾何學的なる圖紋類、たとへば龜甲形といひ、綸子形といひ、萬字といひ、雷文といふが如きは、辯ずるまでもなし、形を植物に取りたるものにすら、此の傾向あるもの少なからず。十六の菊は菊の花に則り、五三の桐は桐の葉と花とに則れりといへども、其の模樣化して均整統一を重んずるの結果は、殆ど模寫の原意を沒して、幾何學的圖樣と成り了りたり。其の他斯くの如く全然有機的本性を沒却するをも厭はず、單に模樣圖案を自然物中により採り出ださんとするに於いては、進んで之れを動物の形に求むるも容易なるべし。蓋し動物の形は槪して均整的規律的なり。植物に於いては我等は其の不規律的なる點に自然の生命を認むれども、動物にありては、却つて規律的なるを自然と見る。若し樹木にして左右全く均等に枝葉を發したるものあらば、人は之れを不自然にして造り物の如しと感ずべけれど、魚鳥の形にありては、左右略ぼ均等ならざれば不自然と呼ばれん。色線等の幾何學的形似よりいふときは、植物界の支配原理は變化にして動物界の支配原理は統一なるを見るべし。

八

然らば統一的なる動物の形似は、同じく統一を生命とする模樣圖紋の材案として最も妙なるべきの理なれども事實は之れに反すべし。蓋し圖紋が幾何學的立脚地より離れて模寫的立脚地に接せんとするの動機は、アレンの所謂單調幼稚なる均整に厭きて、之れに不規律自然の趣を加へんとするにあればなり。即ち統一を生命とするものが、之れに變化を加へんとするなり、模樣が繪畫の姿態を着けんとするなり。從つて單に形似よりいふときは、動物よりも寧ろ此の點に自由なる植物を取るを便とすべし。動物の形は之れを淺く寫すときは均整統一の意には調和し易きも、自然の生趣を失ひて、殊さらに之れを借り用ふるの本意に違ふを如何にせん。また之れを寫して深く其の生命に觸れんとすれば、已に高遠に過ぎて模樣圖紋等の形式美に止まるに堪えず、逸走して寫生本意の繪畫に投せんとす、紋樣美術の約束を破るなり。要するに模樣と繪畫と、若しくば形式美と內容美との混和に最も恰當なるものは、植物程度の自然物なるに似たり。

模樣が、繪畫の分子を混和して、統一裡の變化を自由にせんとするの意は、また靜的趣味に動的分子を加味せんとするにあり。統一といふ現象に對しては、人心は常に靜止に近き態度を持す。凡て領會し、徹底し、結了せる形は統一なり。我等の意識作用が、一たび斯くの如き域に達して、之れを反覆するときは、慣れ滑りて漸く其の活動力の消費を減じ、玆に靜止の狀に近づき行くは何人も經驗する所の事實なるべし。此の際之れを搖り興こして、新たなる活動に導かんとせば、其の結了し徹底するまでの過程に曲折を加へて、意識をして容易く馳走せしめざるに如くはなし。變化多態にして、各部の經過にも多分の活動力を要するが如くならしむるを妙とするなり。變化を豐富にし自由にするの義これに外ならず。動の理また玆

にあり。

而して此の如き變化と統一と、動と靜との美學上の原理を最も、簡單に標出するものは二個の線なり、所謂曲線と直線と是れ。

直線は統一を意味し靜的を意味す、蓋し線のうち最も單一にして力を要せざる進行の形を標せるものは直線にして、從つて其の印象は冷靜、明徹、威嚴といふが如きものならざるを得ざればなり。曲線は之れと異なりて、すでに二個以上の力の協同を意味し、直線の靜的なるに比して遙に動的なり。我等の是れに對するも、直線のひたすらに無碍なるものを追ふとき、突として彎曲したる線に移ることあれば、玆に一種の刺戟を感じて、將さに靜止に入らんとせし注意力が、遽然として活動し來たるを覺ゆべし。之れに反して、若し曲線より直線に移るときは、其の結果また相反す。要するに曲線には常に努力の意識を伴ひ、直線には休止の意識を伴ふ、一は動的にして他は靜的たる所以なり。

而して此の如き意義ある曲線を比較的自由に表はすものは植物の形似にして、植物の形似を、或る度まで生動の原意と共に傳へんとする圖紋は、實に唐草模樣の類に外ならず。唐草模樣が有する原理の價値察すべきに非ずや。

唐草といふ稱呼については、古來絡み草のみの字の省かれたるなりといふ說あり、此の說に從へば、から草とは蔓草といふ義に外ならず、然れども他方より觀るときは、夫の唐紙唐縮等と同じく、支那より渡來したる珍しき草模樣といふ義ならずやとも想像せらる。稱呼の起原はしばらく何れにありとするも、此の種の裝飾模樣が我が國にては如何なる時代に如何して現はれたるか。同一原理に基づける類似模樣にて、必らずして草ならざるもの、例へば前來しば〳〵いへる渦卷、螺線乃至雲の形等の何れが先なるか。古き建築物乃至經卷類の金具、梵鐘の緣飾等に彫られたる唐草、蕨手、渦まきの類が古きか、

將た狩衣地、錦、緞子等の織物に見えたる雲菱(くもびし)、龍膽(りんどう)、唐草(からくさ)、蔓牡丹(つるぼたん)などいふものが古きか。此等は全然支那より輸入せるものか將た我が國自發のものか、そも〱兩源相合したるものか。若し其の起原を支那にありとすれば、之れと西洋との比較、關係如何。すべて此等は趣味深き別箇の研究題案たり。

九

而して如上諸圖紋の根本原理は卷曲線といふ事なり。夕映の空にさま〲なる雲の卷舒を見、若しくは河中に水の渦まき海邊に浪の逆まくを見て、こゝに卷曲線圖の落想を得るが如きは、稍々稀なる塲合なるべしといへども、紙片、葉端、花瓣等の卷縮せるを見て、卷曲線圖の工風を案出するが如きは、むしろ頗る自然の順序ならんか。さらに進みて、蔓草の一莖生じては卷彎し一莖伸びては卷彎し行くさまに想を托するに及べば、卷曲線の原理は十分の發展をなせるものといふべし。

さらば、卷曲線の原理とは何ぞ。古來線の美に論及したるもののうち、曲線美について最も重要の説をなしたる者は、『美の分解』の著者英のホガース (W. Hogarth) なるべし。彼れは、形式美の原理たる變化の統一を以て、美一切の原理とし、之れを一種の曲線に代表せしめて、以て就中裝飾美術について巨細の論をなしたり。之れをホガースが美の線の説といふ。要は波線若しくは蛇線を描いて、其の二個以上の曲線の連續せる所に變化の意を尋ねんとするもの、ホガースみづからの語を藉れば、美の最要素たる複雜葛籐 (Intricacy) を之れによりて標示せんとするなり。

曲線の連續によりて複雜なる一切の美を說明し去らんとするの難事たるは言ふまでもなけれど、之れによりて形式美の一面たる變化活動の理を標示するの思想は、注目に値するものたり。また『裝飾意匠の原理』と題する書を著はせし英のドレッ

サー(C. Dresser)氏が楕圓曲線の說に以爲へらく、楕圓線が正圓線よりも美なるは、正圓線が一中心點に發するものなるに反して楕圓線の二個の中心點を有するがためなり。言ひかふれば一個の出立點を有する曲線よりも二個の出立點を有する曲線が、之れを考察するとき意義複雜なるの理なればなり。從つて楕圓線は更に三個の中心點を有する卵形曲線の複雜なるに如かずと。是れまた曲線美の說明に於いて注目すべき思想の一たるべし。

我等は以上の說より更に一歩を進めて、卷曲線の上に同一の原理を認めんとす。之れを例へば、蕨の芽、浪の頭の如き圖紋は、其の軸に於いて直線若しくは非常に鈍き曲線をなし、其の頂に及びて急遽彎卷して、而も圓に還らず、次第に其の彎曲の度を急にして、こゝに二個以上の中心點を有する曲線が、不即不離の微妙なる關係を以て連結するの狀を呈す。其の意義、夫の卵圓線よりも更に複雜なるを見るなり。蕨の芽、浪の頭が、枝を生じ脈を分かち、且つ伸びては且つ卷曲して窮まるところなきの觀を成すものは、即ち一層複雜なる唐草模樣の原理なり。卷曲線の美は玆に至りて十分の展開をなせるものといふべし。

此の點を超ゆるときは、形式美の原理盡きて、內容美の原理其の作用を始む。すなはち、寫生の意を援き來たりて、模樣の中に繪畫の味を點加するなり。而して唐草模樣の多くは、また此の原理をも適度に包含す、其の謂ふところ成長の原理(Inflorescence or Principles of Growth) を加へたることと是れなり、植物が根より長じ行くの姿を攝取したることと是れなり、植物に象りたる殆ど凡ての卷曲線圖には、如何なる形に於てか其の根を標すべき區劃線を加へて之れより上騰し行くといふ、成長の意を明にするを例とす。卷曲線圖は、此に至りて啻に其の線形を蔓草に似するのみならず、其の精神をも蔓草に擬して、以て生動の氣を着け來たるを見る。一彙の卷曲線圖は模樣ながらにして生きたるものとなるなり。

卷曲線の理はしばらく茲に盡きたりとせん。斯くの如きものを堆積したるヴェルサイユ宮殿の樣は如何。

十

幾變遷の後のヴェルサイユは、一箇の美術宮たるに過ぎざれども、其の昔は、眞に情海無限の波瀾をこゝに寄せたり。庭の構へは冷きまでにクラシカルなり。膨らみに微妙の線を見せたる古代の石瓶、冷靜の美を希臘に寄せし大理石の彫像、此等のものを點綴せる道は悉く直線にして、此所に逍遙せる宮人等が、肉を暴し情を暴らしたる蒼白の顏には、歡樂の底より湧き出づる荒凉の感、隱すべくもあらず。

然れども、一たび紅綠の帳を揭げて內裡に入るときは、光景おのづから一變す。冷靜沈重の威あるすべての建築的直線は、漸く注意圈外に墮ちて、視界に進み來たるものは、彫りたる裝飾、塗りたる裝飾の堆積なり。中にも長押に、柱頭に、額緣に、累々として彙をなし房をなすものは、夫の卷曲線形にして、卷曲線形のあるところ、金粉狼藉、碧玉を照し、紅帷に映じ、燦爛として我が顏も輝くかと異しまる。すべてこれ歡樂圓滿の姿なり、粉脂温柔の氣、歌舞周旋の態、到るところに充ちたり。壁に名畵を懸け、床に名器を列ね、柱に彩紋を施し、天井に神仙を刻む。二百の房子之くとして是れならざるはなし。人間富貴の家も亦た極まれるかな。

十一

中央正面の階上に、幅六間、高さ七間、長さ四十間に餘るの一室あり。淨玻璃の間 (Galerie des glaces) と呼ぶ。室內

一切の裝飾は此の宮殿と共に一代の文華を代表する名畫工ラブリュンの意匠に成りて、當代美術の粹を集めたりと稱せらる。天井の區界長押まはりの凸凹線等に、尙ほ必ずしもロココならざる趣味はありといへども、全局に漲れるものはロココの風潮なり。此の室、庭に面して十七個の大窓を開く。窓の高さ三間に餘り、幅之れにかなふ。白玉を溶したるが如き日光此の窓より汪溢して正面の壁に達すれば、こゝには柱間悉く大玻璃鏡を掲げたり。埋め木の床また精磨したる一面の玉の如く、走るものをして直ちに滑り且つ倒れしむ。日光この間を左往右往に照射して、身はたゞ大光明の中にありと感ずるの外、何事をも思ふの遑なし。柱はすべて碧、黒の大理石にして、磨き出だせる自然の理紋は、或時はしよろ〳〵流れの水の跡、或時は曉の空に棚引く横はた雲、或は蔓の如く延び、或は蟲の如く這ひて、こまやかに其の面を飾れり。畫幅を箝したる圓天井は、虹の如く其の脚を垂れて、脚のつくるところ、簇々として群り起こる彫刻葉は、多く形に於いて卷曲、色に於いて黃金、柱頭以上の壁面は之れに蔽はれたり。コリンス式の柱頭、窓のアーチの花環、見るとして黃金の光り饒なる卷曲線にあらざるはなし。されば此の淨玻璃の間に緩舞の裳を飜したる當年の宮女等が、其の風俗に於いて、浮誇の粧ひ殆ど人間の自然にあらざるが如き狂態に陷りて異しまざりしもの、まことに故あるかな。

十二

淨玻璃の間に隣して大いさは其の十が一とも見るべき一室あり。ルイ十四世の寢室にして、彼れが臨終の寢床も今なほ舊のまゝなりといふ。蓋し王者の富と力とによりて、あらん限りの善美をつくせる此のヴェルサイユ宮殿に於いて、更に其の華奢の極點を示したるもの、此の室の如きは無からん。此の意味よりすれば、ルイ十四世の寢室は、またヴェルサイユ宮殿

の眼目ともいふべきなり。

室に入ればたゞ見る、中央に逞しき金塗の欄を横たふ。蓋しルイ大王の遺物を保護せんがため、後世の構ふるところ其の彼方に一基の寢臺を安置せり。ルイ十四世が七十二年の長き王位の後、千七百十五年九月一日を以て安らけく此の世の眼を閉ぢしはこゝなりといふ。深紅の帳を深く絞りて、上には天蓋に淡紅淺綠の彩帷を垂れ、崩るゝばかり盛り上げたる卷曲葉の彫刻には、金粉を恣に堆して、指頭を觸るれば指頭も埋もるゝかと疑はる。右に暖爐あり、緣は金粉と唐草となり。其の奧に數尺高き燭臺を置く、また黃金と卷曲線となり。畫幅の緣、柱の頭、長押の上、扉の面、色として金色ならざるはなく、形として卷葉蔓草にあらざるはなし。我れの始めて此の室に入るや、見ることを暫時にして眼眩し氣暈するの感に堪えず、終に長く留まるを得ずして出で去りぬ。あゝ是れルイ王が空しき榮華の跡なり。

十三

風物の遷らんとするや、ルイ王の富貴ポムパドウアの驕奢を以てするも、ヴェルサイユ宮殿をして長く美術の宗たらしむる能はず。此の纖細婉柔に對する反動の機は、早く十八世紀の後半、ルイ十六世が頃に萠したり。ルイ十四世は十八世紀の始めに死せりといへども、ロココ式美術はむしろルイ十五世の寵妃ポムパドゥアの生涯と始終して、十八世紀の後半に其の衰徵を示せるなり。さればまたロココ美術の運命はルイ王家の運命にして、ナポレオン一たび之れに代つて起つや、反動の氣勢は所謂帝國式美術となりて第一帝國と共に興こりぬ。

ロココに對する反動は第二のクラシシズムなりき。一旦卷曲線の下に隱れたる建築的直線が、其の沈靜の威容を呼び返し

て、再び表面に顯はれ來たらんとせるなり。而して古曲的といふが中にも、希臘よりはむしろ羅馬に心を寄せて、一切の事、羅馬帝國の昔に式せんとせしは實に、ナポレオンの理想にしてまた其の期の文明なるべし。羅馬式といふものゝ委細は今こゝに論ずるを得ざれども、希臘の後を受けて、典雅沈靜の中に一味の雄健を加へたるものは、其の主なる特色なるべし。支配の氣、帝王の相はあらゆるものに影を宿して、威力といひ雄大といふことを其の生命とするに至れるなり。是れ社會國性のおのづからの發現に外ならず。而して歐洲統一の覇圖を有せるナポレオンの人格は之れと歸を一にす。彼れが羅馬帝國の古に式せんとするの好尙は、當時の藝術に影響して、第一期佛蘭西帝國の下に帝國式の一體を生ずるに及べるもの、亦た宜ならずや。帝國式美術について稍々精しく論せるものには、獨のカール、ロスナー氏 (K. Rosner) が『十九世紀裝飾美術』と題する書あり。此の體の美術を標して、威力、單一、適當の三語につゞめたるを見る。

十四

ヴェルサイユ宮殿に遊ぶものは、また必ず之れと隣りしたる大小二つのツリアノン宮殿に過ぐるならん。其の大ツリアノン宮に於いて、我れはロココとアムピール。ルイとボナパルトの對照を見るを得たり。

グラン、ツリアノンは既に述べたる如く、固とルイ十四世がマダム、マントノンの爲めに建てたる小宮にして、其の尙ほ平明なる古曲式建築の面影を存するところ、多く後の風氣の感染せざるの藝術たり。中にナポレオン一世の遺物を保留したる一室あり。彼れが用ひし寢臺は、以て前のルイ十四世のそれと對照すべく、其の他、椅子に卓子に、ある限りの什器は一種別樣の色調を有して、ヴェルサイユ宮の靡麗の藝術に馴れし眼を新たにす。

ナポレオンの寢臺は其の臺の輪廓、截りたる如き方形にして、頭尾の楯の內面に用ひたる卷曲線は細麗の風を避けて、數尺たゞ一卷曲の雄勁なる趣きを寓したり。金を泥すべき所に一面の木地を見せ、圖紋を要する處には直線を以て劃りたる中央に唯一つの卷曲線圖を施して堆積累重の臭味を脫せり。之れを要するに金粉を用ふること漸く濫ならず。鋭き直線は凡てのもの丶輪廓を支配して、圓かりしものは多く方形となりぬ。全面にわたりて小卷曲線を堆積せしもの、今は之れをたゞ一の大卷曲線にして雄健の致を添へ、若しくは之れを中央の一葉に減じて純潔單一なる品位を貴ぶ。其の印象は高貴なり、英邁なり、帝王の氣を帶びたり。

後のマホガニ細工または我が欅細工に似て、橙黃色の木地を磨きたる中央に無造作に黃金の圖紋を置き其の他には周圍の直線の外何ものをも配合せず、たとへば我が漆器類に菊桐または三葵の金紋を蒔繪したるが如き高貴の風あるもの、玆に見えたる裝飾の特徵なり。總じて我が紋章といふものに一種の韻致あるは其の多く曲線を用ひたる圓形圖なるに拘らず、規律を持すること嚴に、且つ之れを累積して濫に流るることなく、婉曲を整々の中に保つの微妙なる調和あるがためにあらずや。

十五

帝國式美術は、斯くの如くロココに對して淸新なりきといへども、何ものか長しへに淸新なるを得べき。此の體もまた時勢の遷移には抗し得ず、やがて過去のものとなり了んぬ。ロスナー氏は此の體の美術を以て千七百八十年より千八百二十年に亘りて行はれたるものとなす。千八百二十年はナポレオンがセント、ヘレナに死せるの前年なり。其の他は、ロココ以後の美術を以て一に古曲式復興と概稱するもの、又はルイ十六世に已に此の氣勢ありしが故に之れを古曲的ロココ時代と稱し

て、ナポレオン期はたゞ其の連續たるに過ぎずとなすものあり。我れは帝國式に一期を劃するの說を採れり。而して千八百二十年頃より後の古典的美術は、羅馬より更に希臘に溯らんとせりと稱せらる。

嗚呼ルイ家とボナパルト家と一代の氣風はまた其の代表者の運命なり。文藝も亦た往々にして之れと消長を等しくす。王者逝いて藝術も其の墓に葬らるといふもの、ヴェルサイユにおいて其の理を見る。

歐洲近代の彫刻を論ずる書

第一

此たよりで僕は先四葉の寫眞を君に贈る。第一は十九世紀の初めに出たデンマークの大彫刻家トルヷルゼン(Bertel Thorwaldsen)が大作の一つたる『マーキュリー』の像である。第二はフランス近代の彫刻家シャプー(Henri Chapu 1883―1891)が傑作『ジャンダーク』、第三は同國現代の彫刻家デュボア(Paul Dubois 1823―)が傑作『ナーシッサス』また第四は同じく最近の名家ローダン(Auguste Rodin 1840―)が傑作『接吻』の彫像である。僕は此四圖によつて歐洲近代の彫刻史を論じ、併せて實物の一端を君に想像させやうと思ふ。

パリーの學校町の近くから彼の有名なパンテオンの前へ出ると、廣いスフロー街の行どまりに肅然として高く立つてゐる此の堂の樣子が僕には當時何となく心にかゝつた。其のクラシカルな、百年の風雨に黒んだ、さも〳〵静な大伽藍の中には、斷えず冷たい他界の風が吹いてゞもゐるかと思はれて、何となく寂しい感じがする。祖國の感謝、名譽の最高座、ヴォルテヤ

もルーソーもユゴーも茲に骨を瘞めてゐるのだとは思ふが、いかにも淋しい。

パンテオンを後にして、サン、ミセールの大通りの方へ向かふと、之れはまた打つて變つた繁華のさま、カフェーの繁昌も車馬の雜踏も、あらゆるものが華やかに動いて躍つてゐるやうだ。寂然として之れと相對してゐる彼の大堂宇の靜けさは、どうしても他界のものとしか思はれぬ。スフローとサン、ミセールとの截りちがふ辻からリュクザンブールの公園を拔けて、そこの美術館に通ふたびごと、僕はパンテオンに對して、クラシシズムと死の美しさといふやうな感じを起こすことを禁じ得なかつた。

第二

リュクザンブールの美術館は御承知の通りルーヴルに對し專ら現代の繪畫彫刻を藏する處である。建物はさして大きくもないが、現代美術の趣向を知らんと志すものに取つては、或る意味でルーヴルよりも此の方が貴い。夫の本國イギリスに容れられずして、ロンドンの畫堂に一枚も其の畫を見ることの出來なかつた、近世畫界の奇傑ホイッスラーが其の母の像を描いた圖も此處に來て始めて見られた。ローランの史畫、デタイユの戰畫等いはゆるアカデミー派の大畫は言ふに及ばず、印象派のデガー。モチー等に至るまで、凡そ我等がフランス近代の繪畫論を讀んで一たび其の實物に接せんと焦慮した作品は、リュクザンブールに於いて遺漏なく見ることが出來る。而してフランス近代の繪畫論は、やがて歐洲近代の繪畫論に指示を與へるものである。斯かる形勢を實物の上に展覽するを得るの便宜は、リュクザンブールを措いて他に多く求められまいではないか。こんな意味でリュクザンブール美術館はルーブルよりも違つた貴とさを有してゐる。

彫刻に於いても同じ興味がこゝに集まつてゐる。カノーヴ(Antonio Canova 1757—1822)トルヴァルゼン以後の近代彫刻が如何なる方向に起伏の波を揚げ來つたかといふことは、此の美術館に於いて最も明白に解釋せられる。

前四葉の寫眞中第二、シャプーの『ジャンダーク』第三、デュボアの『ナーシッサス』及第四、ローダンの『接吻』はすなはちリュクザンブール所藏の彫刻で、始めの二は其の彫刻室に、終りの一は其の繪畫室の端に据えてある。第三は塑像、第二第四は大理石像である。幾十百點に上る作中から、僕は特に此の三例を撰んで近代の彫刻を論ずる根據としやうと思ふ。

第一圖『マーキュリー』の作者トルヴァルゼンは、デンマーク第一の彫刻家でまた歐洲近代の彫刻界に一期を劃する人である。彼れと國を同じうする評論家今のブランデズ氏が、壯時はじめて巴里に出た際に家郷へ書き送つたといふ文に「先づ感ずるは、フランスにトルヴァルゼン無しといふことに候。デンマークは彼れあるによつて無上の寶を有し候。我等は少なくとも三四の點に於いてヨーロッパ中の第一流國たりまた永くしかあるべきことを爭ふべからざる眞實と存じ候」といつてゐる。此の年少文人に取つてトルヴァルゼンといふ名が如何に故國の誇りであつたかは之れで察せられる。

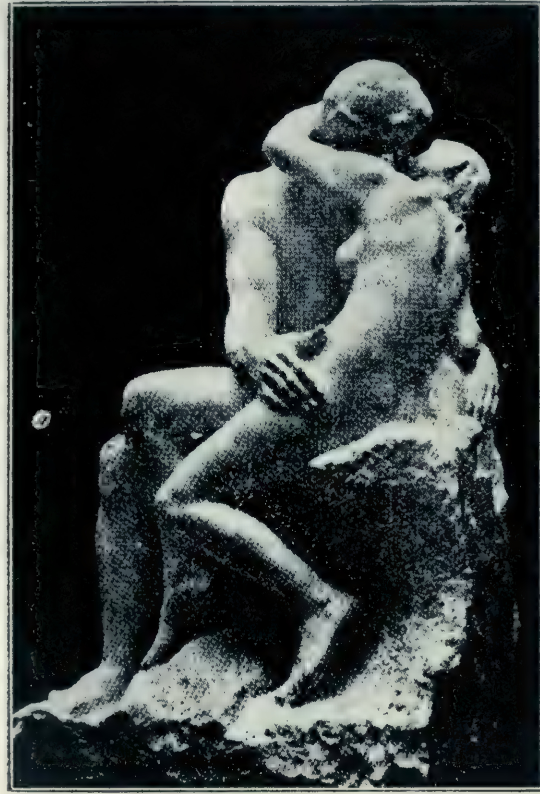
トルヴァルゼンの先輩にイタリーのカノーヴがゐるが、二十年ばかりの相違で、二人ながら十八世紀の末から十九世紀の初めに亘つた人である。而して其の大成した彫刻の風格は世に謂ふクラシシズムであつた。蓋し當時は繪畫に夫のフランスのダヰー出で、ルイ家傳來の繁縟なロココ趣味に反動して、冷靜沈重なクラシカルの趣味を復興した時である。世はナポレオンの天下となると共に、フランスの文藝は、さながらそのあらゆるものを總括して、將に終らんとする一世紀の總勘定をする必要でもあるかの如く、文學はいふに及ばず、繪畫をも彼れダヰーを代表として同じクラシシズムの趣味に還らしめた。されば彫刻に於いても同じ形勢をば脫せず。當時パリー人が最も嘆美した大彫刻はイタリーのカノーヴであつた。彼れも



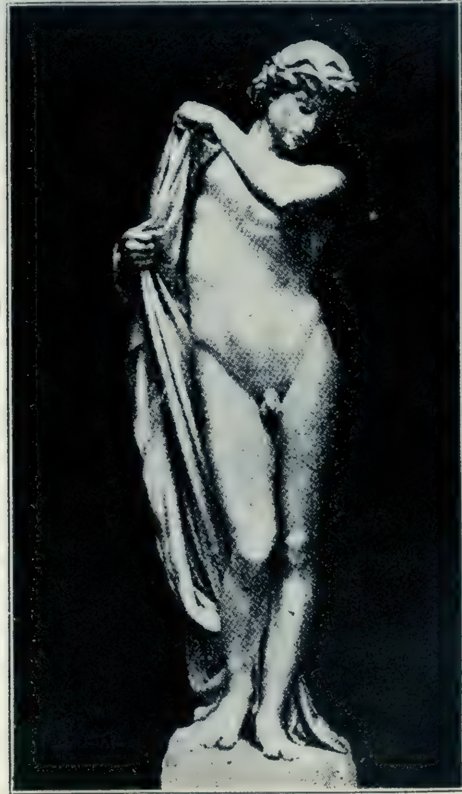
シャプー作『ジャンダーク』



トルヴルセン作『マーキュリー』



ロダン作『接吻』



デュポア作『ナーシッサス』

またしば〳〵パリーに來て其の影響を殘した。而してフランス以外にあつて此の風潮を代表し、終にカノーヷに雄して上るに至つたものは即ちトルヷルゼンである。

斯やうにして、トルヷルゼンは所謂十八世紀クラシシズムの最大彫刻家となると共にまた其の殿將となつた。蓋しトルヷルゼンの後、遂に彼れを凌ぐの大家なくして、クラシシズムは漸く地步を他の傾向に讓らんとするに至つたからである。僕は今トルヷルゼンを通じて此の點に論を起こさうと思ふ。

第二

トルヷルゼンは千八百四十四年七十五歲で故鄕コーペンハーゲンに頓死した。彼れは前後二回にわたつて十餘年間ローマに留まつてゐた。其の名作數あるが中に、始めて名聲を博しかけた初期の作は多く古ギリシアの神話などに材を取つた。中ごろは基督に材を取つた宗敎的のものが多く續いて、後動物研究に入つて有名な獅子の彫刻などを殘した。それから寓想的寓意的の材に移つて、夜、朝等のレリーフ彫刻を殘した。而て後ち今一度古ギリシャの題材に歸つたのは後年腕のます〳〵冴えた頃である。寫眞に示した「マーキュリー」は此の期の作と知りたまへ。此の大理石像は今コーペンハーゲンのトルヷルゼン美術館に藏してある。

マーキュリーはギリシャの神話では最も慧敏な神である。智慧逞ましく、且つ敏捷無類で、飛行出沒自在、使者、說客、周旋、偵察を專務とし、傍ら商機に通じて商業の守護神ともなり、竊盜の術に長じて掏兒、盜賊の神ともなつてゐる。能辯で且つ樂器の發明等をもなした。巧智辯才の權化、今ならば善惡とも才子の標本ともなるべき神である。

斯くの如きマーキュリーをトルヷルゼンは如何に刻んだか。そもそもトルヷルゼンが彫刻の風格は、彼れみづからの熱心な古代彫刻研究に端を發して、同じ方針を取りつゝあつた二人の先輩、すなはち獨乙からコーペンハーゲンに來てゐた圖畫の名家カルステンスと、前に一言したイタリーのカノーヷとが影響ほ益々之れを古典的ならしめたと稱せられる。要するに此等の人々は皆相寄つて當時の輕快なる藝術に反抗し、冷靜沈着な古典的傾向を以て之れに代へんとしたものに外ならぬ。トルヷルゼンが早時同じくギリシャ神話の勇士『ゼーソン』を刻むや、カノーヷは驚嘆して「此のデンマークの若者が作には新らしい非凡な手法が籠つてゐる」といつた。「新らしい非凡な手法」とは即ちトルヷルゼンが擬古の手法に外ならなかつたのである。クラシカルといふこと、是れ彼等が當時新しいと見た傾向であつて、またトルヷルゼンが早く此の方面に非凡な影を見せてゐたことも之れによつて察せられる。さて年代は移つたけれ共、彼れの『マーキュリー』も畢竟は同じ手法に成つたものである。題材のクラシカルなのはいふに及ばず、之れに見はれた意義、感想乃至技風、すべてクラシカルといふ評の外に出ない。

『マーキュリー』像の感想は顔を中心とする。其の端麗な若い顔には、殊さらに鋭い智慧が溢れて、其の智慧の發相のあまりに勝つてゐる極、やゝもすれば情味全く缺けて冷刻、狡黠、一點の邪氣をすら含むに至らんとしてゐる。頭には翼を有する所謂ペタサスの帽子を頂いて飛行力を示し、垂れた右の手には劍を提げ、胸に横へた左の手には樂器(?)を持つてゐるが、是等はすべて其の體軀の滑かにすらりとした態度殊には其の脚部のいかにも勁捷といふが如き味を有するのと相合して、機敏、鋭利、巧者といふが如き感を人に與へる。蓋しマーキュリー神の本意に叶つたものであらう。而して之れが最も明らかに出てゐる燒點は顔である。

斯やうな事實は何を意味するか。思ふにこれ選び得て最もクラシシズムの目的を達するに便宜な題材を取つたものではないか。ギリシャ民性の中心は其の智識の優秀にあると言はれる。感情の激越を示すよりも智性の支配力を示すところが其の特色であるといふ。從つて其のあらゆる文明にあらはれた風格は冷靜、統一、明快といふ如き智的形式である。是等が所謂クラシシズムの本色であることは、言ふまでもなからう。而してマーキュリーは實に智性の權化である。數あるギリシャの神々の中でも、彼れが如きは此の意に於いて特にギリシャ的なものであらう。クラシシズムを本意とせるトルヴァルゼンが之れを題として成功の作を得たのは自然の事である。

要するにギリシャ藝術の風格、從つて凡そ其の餘派を追ふところのクラシシズムの藝術は一言以て掩へば、端麗、完全といふことに盡きる。形式に微塵も澁滯のあとなく、圓なるものは優麗、方なるものは端嚴、二つながら相調和して美しい中に威嚴あり、温い中に寒涼あるが如き感を人に與へる。端麗とは之れをいふのである。また完全とは其作品の全部相諧應して一となり、屑々の末に至るまで凡て彫琢せられ整頓せられて、部分としても全體としてもみな美しく、一毫も未完成、不徹底、無統一といふが如き感を遺さゞらんとするをいふ。僕は後の論のため特に此の二點を茲に掲げて置く。

此等クラシシズムの特徴は、他語を以て言へば智性的形式であると共に、動的に對する靜的、心的に對する物的、內面的に對する外面的、時間的に對する空間的である。隨つて其表現する所は、凝固して平らな面となる。中にあるだけのものは悉く外に流れ出でゝ、そこに結晶してしまふ。名目と意味とが一になりて、名目だけの意味、意味だけの名目になる。之れを譬へば外形の奧に分け入つて、そこに隱れたる內容を認めるといふが如き縱の關係が無くなる。ヘーゲルがクラシシズムを解して內容と外形との過不及なき美術といつたは斯やうな範圍に於いて眞實である。

併しながら之れを評價するに當つては、十九世紀以後の人の多くは、斯くの如き風格の藝術に一種の不滿足を感ずる。彼等の心は是等のみでは何となく罅隙があるやうに覺える　彼等は之れを呼んで「淺し」といふであらう。近世の藝術は實に此の點に其の回轉機を有する。彫刻も亦た其の一である。

古今に亘つて最も興味ある彫刻論はやはり夫のヴヰンケルマンとレスシングとがラオコーン論である。彫刻が其の初め自然物の模寫に端を發して、且用ふる所の材が石といふ自在性に乏しいものであるため、やゝもすれば動くべき感情を凝結させて淺いものにしてしまふといふことは、或は彫刻の發達を遲くする性質かも知れぬ。併しながら是れを直に彫刻の力の限りとして其以上に出で得るものでないとするレスシングの說は、果して不拔の論であらうか。彫刻も或る程度までは能く詩の爲すところを成し得るものではないか。トルヷルゼン以後の近世彫刻は、レスシングの結論を事實に於いて覆さんとしてゐるものではないか。

ヴヰンケルマンはクラシシズムに全藝術の極致を見た。けれども近世の彫刻家は之れに不同意である。またレスシングはクラシシズムに彫刻そのものゝ極度を見た。けれども近世の彫刻家は之れを不平とする。近世彫刻の出發點はこゝにある。

第四

前にも言つた如くギリシャの彫刻は完全な形式を有してゐる。一彫刻中の何れの部分が特に其の重要部で他は之れを補足するだけのものに過ぎぬといふやうな不均等の形が少ない。何れの部分も遺憾なく完成し整頓して此等の諸部分が步調を揃へて或る感興の一刹那を表出する。されば假りに其の彫像を頭と體とに取り毀つとするも、頭は頭として其の彫刻の中心

感想を表し、體は體として同一の表現を有するの氣味がある。是れ一は其の感想の比較的淺くして、よく斯やうな斷片の上にも見はれ得るにもよれど、又一は何れの部分も完成してゐるために外ならぬ。無論ギリシャの彫刻といつても、其の年代は長いのであるから、其の間にはおのづから變遷があつて、或時期は特に空想的に傾き、或る時期は特に寫實的に傾くといふが如きことはある。從つてある風の作品は特に顏を中心とし、或風のものは體を中心とし、或る風のものは衣を中心とするといふ如き差別は生ずる。併しそれは態と一部を揚げて他部を粗にしたといふのではなく、たゞ其の風によつて完成の度が違つたのである。

ロンドンの博物館にある夫のパーセノン宮の遺物、たとへば『三運命』と題する斷片の彫像の如きは、緩衣を以て掩はれた體部のみの女性の巨人像であるが、それが踞するもの、横たはるもの、憑りかゝるもの三樣の姿勢を取つて、しかも其一刀に削り去つたやうな奔放な刀法で、微妙な緩衣の襞を刻み出し、石ながらも柔かな薄絹の下に曲線豐かな胸、乳房、脚部の肉の圓みを見る心地せしむるのは蓋し衣の彫刻に中心を置くものであらう。原作が目的とした優美崇高な三女體といふ感想は、たとひ失はれた手を補ひ失はれた頭を補ふも此の上に多く加はる所はあるまい。此の作が衣襞の彫刻に於いて古今に獨歩するといはれるのも此の理である。

亦パリーのルーヴルに『ボルギースの勇士』と題する紀元五世紀頃の彫刻がある。勇士が體を前に四十五度ぐらゐにのめらして、一杯に差し延べた左手には楯を持ち、後ろに控えた右手には劍を持つてゐたと推定せられる。全體の姿勢がさながら隼の風を切つて飛ぶやうな俊邁の感を見はし、肢體は具さに解剖學的精確の妙を見せてゐる。是等は即ち體に最も多く成功した彫刻であらう。

其の他顔に多く成功した彫刻の例は幾らもある。けれども要するに其の體を主とすると、顔を主とすると、衣を主とするとに論なく、是等は凡そ作者がことさらに之れを中心として他を閑却し、特に一部に力を與へて他を抹し去つたといふ譯ではない。從つて他の部分でも或度迄はみなそれ〴〵に獨立して成功してゐる。たゞ顔は體ほどでないとか、體は顔ほどでないとかいふに止まるのだ。されば同じくルーヴルにあつてミローのヴ[illegible]ナスと呼ばれる彫刻の如きは、全部凡て圓滿に近いものゝ例となるであらう。史家は此れを以て今日に傳はつてゐた古代彫像中最も美しいものとする。愛の女神の優美にして圓滿なる顔にギリシャ特有の威嚴と聰明とを藏するは言ふに及ばず、首より胸、腹にかけての肉附の絶妙、就中斜に體をひねつた立ち姿のうまみは評家の嘆稱して已まぬところである。兩手を缺損してゐるから何をしてゐるところかは分らぬが、腰より下に緩衣を纏うたのは、全裸體が女神の威嚴を傷くるのを恐れての當時の套襲手段であらうといふ。而して其の緩衣の刻みかたも、たとひパーセノン宮の女像に於ける精緻はないにしても、粗刀を使つて而も纏綿自在の優美さを十分に發揮したのは、其の完作たる所以であると稱せられる。結局此の作は之れを頭のみと見るも、體のみと見るも、はた衣のみと見るも、凡て完域に達して全體何れの部分が特に目につくともなく渾然として優雅美妙の感を人に與へるものである。世界最美の影像といはれるのも所以あることであらう。

第五

大體に於いて以上の如き風格を追うたトルヴルゼン等の彫刻は十九世紀の初めからして、早く既に之に代はるべき潮流に伴つてゐた。十九世紀の前半に於いてフランスにはリュード (François Rude 1784—1855) ドイツにはラウホ (Christian

D. Rauch 1777—1857) が出て、何れも寫實的方面に前途を開いた。ラウホはベルリンのウンテル、デン、リンデン街に立つてゐる有名なフレデリック大王像の彫刻者で、近代の紀念彫刻の父といはれる人であるが、彼れも初めはカノーヷ。トルヷルゼン等の古典的作風を慕ひ、中頃轉じて寫實的傾向を打開するの先驅者となつたのである。リュードは むしろ此の方面の中間にさまようた氣味であると共に「古い形に近世の感想を盛らんとしたもの」と評せられて、其の追ふ所は一層多く現實に近づかんとする寫實的傾向であつた。されば此の二人の如きは、トルヷルゼン等の代表するクラシシズムが漸く新様の藝術に移らんとする過渡の狀態を示すものといつてよい。

其の後三四十年のあひだフランスにはダヴィー、ダンゼル(David d'Angers 1788—1856) バーリー(Barye 1796—1875) カルポー (Carpeaux 1827—1875) 等みな前後して寫實的傾向に一進し、以て寫眞に示したシャブー。デュボア等の時代に及んだ。之れが略千八百六七十年以後を代表する。さればシャブーもデュボアも、其作風が古典的に對する寫實的であるといふことは言ふまでもない。即ち圖に示した二人の作品を以て、前のトルヷルゼンが作に比べれば、そこに兩者の相違が認められる。併しそれと同時にまたシャブーが作とデュボアが作及び更に此等と 次のローダンが作との間にも重要の相違が認められる。寫實的傾向がさらに動搖して自然的傾向に行くの端は玆にあるのでないか。

第六

シャブーは最も人氣のある作品を作るを以て知られる。一代の傑作は即ち此の歴史彫刻「ジャンダーク」で無邪可憐な田舍乙女が、一朝神の命に感じて、身を以てフランス一國を救はんとするの大決心をなす其の神秘な瞬間を刻んだものである。

題が已に彼の國人の興味を惹くべく出來てゐるのは言ふまでもない。今なほリュクサンブールの彫刻室に備へつけられて、藝術を解すると解せざるとに拘はらず此の前だけは誰れでも素通りしないで立ち止まるといふ。言はゞ素人好きのする彫刻である。上を見上げて一心を凝らした顔には、非常な大決斷の威力が眼と口とに見はれて、殊に其の堅く結んだ口の廻りの筋肉には、强すぎはせぬかと思はれるまでの力が出てゐる。兩手を膝に突き合はせたのは顔の表情を補助するものと見るべく、曲げた首の角度、體のひねり、袴の和かみ、足の優しみ等は彫刻的技巧の興味の源となつてゐる。評家は此の作がかゝる題目のやゝもすれば陷らんとする弊、すなはち芝居氣、舞臺的といふことを脱し得て、無垢單純な田舍乙女の美しさを失はなかつたことを稱へる。蓋し一層多く寫實の精神に合するの謂であらう。芝居氣、舞臺的とは、中に十分ならざる感情を、外に誇張して、無いものを强いてありげに見せんとするの結果、作爲不自然の態度に陷るの意である。言ひかへれば感情の乏しい作家に多くある弊で、其の意味でのクラシカルな作風に多く伴ふ弊である。又は其の作風が有する感情以上の感情を出ださんとする時に生ずる弊である。シャブーは幸にして此の弊を脱し得た。若し彼れが感情にしてそれだけの深さがなく、又、彼れが作風にしてそれに適應するだけの自在性を缺いてゐたら、此の作に於けるが如き內容外形の調和は得られなかつたのであらう。

而して之れを夫のトルヷルゼンに比べるに『マーキュリー』は智慧發明といふ感想を主とし『ジャンダーク』は天の聲を聞いて田舍乙女が殉國の女丈夫に化せんとする刹那といふ感想を主とする。其の表はすところの既に幾倍曲折深長を加へたるかは言はずして明かである。而も之れが飽くまでも田舍乙女といふ人間の現實境を離れずして具象せられたのは、以て其の作風の如何に自在性適應性に秀れてゐるかを察するに足る。クラシシズムの制約を一旦切り放つにあらざれば、是れだけの個

的な感想を表はすべき外形の自在性適應性は出て來ない譯である。

ドルヴルゼンに比ぶればシャプーは寫實に數步を進めたものであるが、更にシャプーみづからとして之れを見れば、我等は尙そこに幾多の不滿足を見出だす。ジャンダークの全像が優美整頓といふことに於いて完成的であるといふことは何人の目にもつく。見るからして如何にも完全である。また其顏に出てゐる感想に於いても、之れをクラシカルな他の作品に比べればいかにもそこに動があり深さがあつて何となく人の胸を轟かす。併し同時にそれが我等には何だかまだ十分でないやうな氣がする。冷靜、端麗といふやうな印象が殘る。冷靜、端麗、完全、是等のものが尙殘存してゐて、動きかゝつて來るものを鎭めるといふ感が此の作に對する不滿足の理由である。結局寫實的元素と古典的元素との結合した狀態である。古いクラシシズムに對しては進んでもゐやうが、其進んだ程度に於いて再びクラシシズムになつてしもふ、古典的寫實主義といふに歸する。之れが僕の『ジャンダーク』に對する結論である。此の像に對する時は、其の眼や口に活きて動くところの近代の精神があるやうに思はれると共に、全體として何だかたゞ端麗な、優美な、完全な、滑かな、靜かなものゝやうな感が伴ひ起こる。若し古へのヴヰンケルマンとレスシングとをして之れを見させたなら、前者は「是れ其のギリシャの精神を追ふがためなり」といひ、後者は「是れ彫刻の力の限度を示すものなり」といふかも知れぬ。

第七

同じ結論は異つた方法によつてデュボアが作にも加へられる。『ナーシッサス』は是れまたリュクザンブールにあつて人の眼を惹く彫刻の一つであると共に、デュボアに取つては一期を劃するの地位にある大作である。彼れは本來寫實的と古典的と

二つの傾向を示してゐた人と見える。其のはじめは專ら寫實的方向に走つてゐたが、寫實の動もすれば解剖的眞實を寫すと稱して外形的粗硬の面のみを寫すといふが如き弊あるを不滿とし、之にクラシシズムの優美柔和な所を加へんとした。斯やうにして彼れの作もまに古典的寫實といふやうなものになつたのである。而して『ナーシッサス』は此の寫實的と古典的との調和の成功した頂點を示す作と稱せられる。

『ナーシッサス』は題材も之れが取り扱ひ方もクラシカルである。しかも其の中に近世寫實の精神が混ぜられてゐる。ギリシアの傳說によるとナーシッサスといふ美少年が水鏡に映る己れの姿に見惚れて溺れ死んだ。其の精靈が化して花と咲いたのがナーシッサス即ち水仙花であるといふ。されば此の彫刻はナーシッサスが泉のほとりに立つて左の手に衣を揭げ右の手に之れを摑んで、頸を垂れたまゝ恍惚として足元の水を眺め入つてゐる。揭げ曳いた衣で傾斜した體の釣合を取つた、すらりとした全體の姿勢には若い男性體の柔かな優美な態を含む。

之を評すれば作の中心となつてゐる感想は『ジャンダーク』に比べて必ずしも近代的でない。また全體に完成的で美麗に整つてゐて、靜かに固つた趣がある。是等は却つてクラシシズムに逆戻りした氣味であらう。けれども彼が寫實的風格は、其の肉の刻み方及び顏の表情に溢れてゐる。『ナーシッサス』の胸より腕にかけての肉附には、所謂クラシシズムの靜的、一般的、理想的な面に見られない、動的、個的、現實的な凸凹がある。亦其顏はうつとりと水中の姿に見惚れゐる眼が現實の味を含んで、從つて顏全部がギリシャの神々しさよりも、人間的個人的な表情を多く有してゐる。要するに美しいけれども何處にか無邪氣な活きた人間の影が潜んでゐて、半神半人の端麗な所が少ない。

今以上の論を概括するときは、我等は寫實主義の動搖といふことに思ひ及ばざるを得ない。トルヷルゼンの後、リュード。ラウホ等には古典主義の動搖して寫實に之かんとする過渡の狀態が見えてゐた如く、今シャプー。デュボア等には寫實の更に動搖して何れにか之かんとする、また之かざるを得ざる徵が見えてゐるではないか。而して此の新らしい道は、シャプー。デュボアに示されずして後のローダンによつて打開せられた。僕は之れを彫刻界の自然主義と呼ばう。

寫實主義といひ自然主義といふことには、單に彫刻界のみならず、文藝全般にわたつて未だ明白な定義が與へられて居らぬ。ドイツの『近世美術史』の著者ローゼンベルグといふ人は、繪畫論の序に兩者を相幷べて、寫實派は自然を自然のまゝに、醜は醜、美は美と寫せども、それが爲めに畫家の圖取、布置、色、影等の特權を棄つることはしないもの、自然派は全く自然に無條件の服從をなし 、偶然的でも無形式でも無秩序でも、構はず自然の來るがまゝを寫すものとしてゐる。蓋し表面の解釋として要領を得てゐるものであらう。たゞ僕を以て之れを見れば今少しく立ち入つた解釋が欲しい。二つながら客觀を客觀のまゝに取り扱つて、主觀の作爲を許さぬといふ點は同じであるが、寫實主義はひとり全體的な布置、結構といふ作爲をば許し、自然主義は之れをも斥けて全然の無作爲とするといふ。此の說は或度迄は眞理である。併し所謂全體の作爲と然らざる作爲との區別は事實に於いて立ち難く、また自然派の作品と稱するものが必ずしも全く一切の作爲を排し得るとは限らぬ場合が多い。結局はたゞ作爲の痕跡の多少といふ程度問題に歸してしまふ。

それよりも重要な問題は自然派がかくの如く作爲を減じ行かんとする動機は何であるかといふことである。何のために成

るべく多く自然に接近せんとするか。其の答は夫の英詩人ワーヅワースの自然主義を評した一評家が寫實派を難じて「冷かに理解的記錄を作る」といつた言に見出だすことが出來る。「冷かに理解的記錄を作る」を慊らずとするの聲は、やがて內にある生きたものを求めんとするの聲である。作爲を排して自然に肉薄せんとするものは、之れによつて內部の生命に觸れんとするからであらう。一層動的な、一層深いものを求めんとするからであらう。自然派本來の出立點は此所にあるのではないか。寫實派が古典派に對するの不滿足も是れであつた。今亦自然派が寫實派に對する不滿足も是れである。

第九

議論がやゝ本題を離れ過ぎたから今一たび彫刻に還つて此の論を結ぶことゝしやう。そも〳〵前回に述べたやうな自然派の本意は如何にして實現せらるゝか。之れをトルヴァルゼン以下シャプー。デュボア等に至るまでの彫刻について見るときは、其の完成的技巧を破り去ることも其の一つである。各部凡て美しく完全にするといふ如き態度をすてゝ重要の一部に注意の焼點を集めるため、そこに殊さらに力を用ひ、他は簡刀粗箆に輕く刻み去るといふが如きはそれであらう。即ち一見粗にして未完成な作品かとも見える所に却つて自然の生命が出て來る。想ひ出す一話は、先年ロンドンのローヤル・アカデミー展覽會に、肖像畫家サーゼントがチェームバレン氏夫人の肖像を出品したとき、恰かも粗略未完成といふ通俗評が盛んであつて、多分期限に迫られて作者が書きかけのものを出品したのであらうなどいふ滑稽な評もあつた。併し事實はやはり前述の意味での畫家の腕だめしの畫であつたらしい。彫刻に於いても同じ理があり得やう。また總じて表面の輪廓に大膽なる粗線を用ひて、餘りに滑かなものゝ往々單調となり無活動となり死となる弊を避けんとするが如きも、前段の理と相聯つて生ず

る一現象である、併し此等外形上の工風よりも更に重要なのは、中身となる感想そのものが直ちに生命に到達する底のものたるを要することである。クラシシズムにあつては多く單に優美、威嚴、聰明、歡喜、苦痛、筋力といふ如きものが其の現はさんとする感想であつた。寫實派に至つては稍々其の限域を廣め、更に複雜な種々の現實感想を中身とするやうになつた。けれども此等は尙ほ斯くの如き種々の感想そのものを行止りとしてゐる氣味である。自然派はすなはち此等の感想をたゞ手段として、其の奥に更に何物かを髣髴せしめやうとする。それは即ち生命である。

ジャンダークの感想はジャンダークの感想で了るのが寫實派の本意なら、自然派の本意は之れを以て更に深い或物を表はすの手段材料とする。而して其の深いものは唯僅かに生命と名づけて微かに模索し得べきものである。是に觸れて始めて其彫刻は動的時間的の性を帶び、以てレスシングが立てた制限の埓を切り放つを得るのである。

僕は今上來の論の總括としてローダンが作『接吻』を提出する。リュクザンブール美術館にあつて我等の魂を駭かすものは此大理石像である。題意の感想は勿論、斜に相抱いて接吻してゐる二個の頭を中心として體軀も手も之れを補助してゐるのであるが、併し其の接吻はたゞ是によつて生命といふ一事實の最も熱烈な表現を得んがためである。また臺となつてゐる巖石乃至之れに彫りつけられた足部臀部の如きは殆ど作者が篦を取つて立つた當時眼中になかつたかの如く、全く未完成の態をなして、しかも其の未完成なる點に想像の餘地もあれば大膽なる力の充溢をも認める。

概して此の彫像は下部に粗にして、上部に移るにつれて威力を增して來る。但し自然の姿勢上顏は殆んど見えない位であるが、顏の表情を中心としたものでないから何の差支もない。此の大膽な粗面を用ひて刻み去つた手、腰、背、頸、の寫實的筋肉からは、生命といふ一團の流動物が漾々として其相觸れた脣に漲り上るかと思はれる。それは單なる筋肉ではない。活き

たものといふ感である。生命そのものといふ感である。之あるがために其の接吻はたゞ一時的の模樣のやうなものでなくして、生きて續きつゝあるものといふ感じが起こる。之れを要するに二人相擁したる石像に生命を寄せて、其の接吻を動的、時間的のものとせんと試みたのが、ローダンの此の作である。而して是れが近代の彫刻に見える新しい抱負でまた尙續けられつゝある試みであらう。

以上甚だ粗硬の論に流れたが、添附した寫眞圖によつて筆の足らざる所を補ひ給はんことを望む不宣。

ドイツ近代の銅像彫刻

明治四十年十月二十日、予が母校早稻田大學は、創立者伯爵大隈重信氏の銅像を建てゝ其の除幕式を行つた。予も亦た大典に參し得た一人として試に歐洲近代の銅石像彫刻に關する趨勢を述べ、以て當日を紀する の意に代へやうと思ふ。

蓋し歐洲に於ける近代の立像事業はドイツにあつて最も盛んである。此の國が新興の勢にまかせて專心一意、内に智と富との充實を圖ると共に、國民傳來の强烈な祖國的觀念で巧に之れを集散する結界は、發して外に見はれるもの、槪して誇耀盛裝、修飾して以て國を美にせんとするにあらぬは無き趣を呈する。街衢、建築の外觀から、庭園、車馬の設備に至るまで、およそ新代の技術、新代の文明で成し得るもの、乃至新代の富によつて購ひ得るものは一つとして之れを逸することを欲せず、汲々として備へて至らざらんことを恐れる。かやうにして新代文明の光華は、燦然として此の國に輝く。此の意味でドイツの美術工藝は最も觀るに値するのである。

ドイツに銅像石像等の見るべきものゝ多いのも一つは此の理に外ならぬ。啻に見るべきものが多いのみならず、見るに足らざるものも亦た多く、凡秀相混じて數の上に先づ比類のない盛觀を示した。學者、文藝の人、軍人、政治家、およそ傳へ

て國の誇りとするに足るもので、彫像によつて記念せられないのは稀れである。街路の辻、公園の隈、大建築物の前、殆ど凡て紀念像の聳へてゐぬ場處は無い。ヨーロッパの中でも、別けてドイツは紀念彫像の國である。從つてヨーロッパの近代に於ける紀念彫像の變遷は、最も明にドイツで見られる。

紀念彫像の一般彫刻に於けるはいふまでも無く丁度肖像畫の一般繪畫に於けると同じ關係である。根本に於いて現實自然を離れ得ない。本人に肖ぬ紀念像は紀念像の役をせぬ譯である。其の美術的生命は現實自然に似たといふ事以内に存せねばならぬ。されば繪畫に肖像畫の繁昌するのが、一方から見れば所謂寫實的風潮の一面であると同じく、彫刻界に肖像彫刻の勃興して來たのが、斯界の寫實的傾向である。

今ドイツに於ける近世の彫刻發達の次第を見るに、普通其の中興の祖を十九世紀の始めに榮へた彫刻家シャドウ（G. Schadow 1764—1850）に歸する。夫のベルリンの正大門とも見るべきブランデンブルグ門の上に安置せられるクォドライガの馬車像、佛人の爲に一時奪ひ去られて復更に取り返した有名な彫刻の作者は此人である。けれども茲に述べんとする紀念彫像の眞の開祖は稍々後輩たるラウホ（C. D. Rauch 1777—1857）に求むるを至當とする。ラウホといへば、或は名を忘れてゐる人があるかも知れぬが、ベルリンの菩提樹街頭に立つてゐる、あのすばらしいフレデリック大王の馬上像の彫者といへば、知つてゐる人は容易にうなづくであらう。ベルリン中にある彫像の數は何百か知れぬが、美術史上の偉觀として見るべきもの、此の銅像の如きは稀である。

フレデリック大王の銅像をして益々意味多からしむる他の一對照は、新議事堂の前に建てられたラインホールド、ベガス（R. Begas 1831—）のビスマーク像である。フレデリック大王の銅像ビスマークの銅像と、すなはちラウホとベガスとの對

照でドイツ近代の紀念彫像の大勢は代表せられる。

彫刻界のラウホを說けば、勢ひ傍らに建築家のシンケル（J. Schinckel 1781—1841）のゐたことを想ひ起こさゞるを得ない。シンケルとラウホ、是が實に十九世紀上半のドイツの美術界を支配した名である。シンケルは千八百二十一年にベルリンの帝國劇場を立てたが其の樣式は一言以て掩へばクラシカルであつた。沈着典雅の中に變化の味を持たせた點に於いては、彼れが一代の作中最も優れたものゝ一と稱せられ、彼れは此等の作によつて建築界の泰斗と仰がれると共に、古典的趣味は愈一代の風潮となつた。ギリシャ人の建てたと同じ氣持で同じ物を建てたいといふのが、シンケル一生の願であつた。

斯やうな建築界のシンケルと絕好の一幅對と見られたのは即ち彫刻界のラウホである。彼れの彫刻樣式も亦た當時の風潮と相合して、クラシカルであつた。たゞ彼れの一大飛躍は、紀念彫像によつて寫實的意義を斯界に導き入れたことである。勿論彼の刀法は何所までも古典的であつた。すなはち其の刻む所はフレデリック大王の肖像であつても、其の中に見はれた美術的感想は、熱烈にして動いて居る大王よりも、冷靜にして沈着高尙な、威儀の勝つた大王となつた。しかも、斯くの如き感想を他の空想的な題材に寄せずして、フレデリック大王の肖像を寫生する中に寫した。一面は古典的であるが一面は大に寫實的である。斯やうにして從來あまり振はなかつた紀念彫像界に新生氣を注入し、ドイツ彫刻の大半を此の方面に趨かしめた。ドイツの銅像美術は實に是れから興こつたといつてよい。

ラウホがフレデリック大王の像を刻んだのは、千八百五十一年であるから、正に彼の技の老熟した時代である。像は凡て四十四呎の高さに上り、大王が右手に撞木杖を持ち、毛皮の外套をゆるやかに羽折つて逞ましい馬に跨り、凜然として行手を見やつた姿である。俊邁の氣が颯として人を襲ふ。馬は將に一足を曲げて步まんとして居る。而も此の像全體が我等に與

へる感は、千軍萬馬の間に馳驅する人といふよりも、むしろ靜に玉座に憑づて威風あたりを拂ふの人といふ意味である。動的よりも靜的に近い。要するにドイツの紀念彫像は其の始め十九世紀の前半に於いて、紀念彫像といふ點で彫刻界を寫實の方面に向かはしめると共に、古典的風格で在來の好尚を續けてゐた。蓋し夫のナポレオンのためにベルリン全都を荒されて以後、ドイツ人の執拗な反動力は、却つて堰き止められた水の一時に切れる勢ひで、新興のベルリン大學を中心に、文明のあらゆる方面が非常の活氣を呈して來た。彫刻界建築界に於けるラウホ。シンケル等が古典趣味の隆盛も此の潮勢の結果に外ならぬ。加ふるに、大戰後のドイツとしては、一代の偉人と崇めらるべき勇士が續々出て來て、之れを紀念し表彰する紀念彫像の必要が一層ラウホの大才を刺戟したのであらう。

下つて十九世紀の後半に及び、一方には尙多分にラウホの餘風を追ふ、ジーメリング (R. Siemering 1835—) 等の古典的紀念彫像の行はれると共に、他方に一條の新路を開拓したのが前に言つたベガスである。評家は之れを名づけて彫像上の自然主義といふ。すなはち彼れはラウホ乃至其の餘流を汲むもの丶作の、寫實とは言ひながら、尙大に形式の典雅均整などいふことに束縛せられて生きた當人を十分に自由に刻み出だし得ざるを遺憾とし、出來得る限り生きた人間を彫らうと企てた。是れが近代に於ける紀念彫像の一轉歩である。

ラウホに建築界のシンケルを配する如くベガスには繪畫界の大才レンバハ (F. Lenbach 1836—) を幷べることが出來る。レンバハは人も知る如くドイツ第一流の肖像畫家で、ベガスと同じくビスマークの肖像を描いて有名な人である。其の地位といひ、偶然相一致した成功作の題目といひ、此の兩人はおのづから幷べ擧げらるべき奇緣を有してゐる (ベガス以下レンバハに至るまでの人々には、既に物故したものもあると記憶するが、今手元にそれを調べる材料が無いから、暫く其の生年

のみを記して置いた。

ベガスの頭から紀念彫像の事いよ〳〵多く、漸く濫に流れんとするまでに及んだ。ベガスは一方ジーメリング等の古典派と相並んで畢竟此の機運に乘じたのである。彼れの作風は一方に於いて前述の如く古典派の沈靜典雅の形式を脱却して更に多く現實自然の人間に近よらんとすると共に、一方、古典派の反動とも見るべき文藝復興期式の華麗な所をも加へんとした。此の二面の趣味の結合したものが彼れの重なる風格と見られる。

彼れの傑作ビスマークの銅像は、千九百一年の完成で、此の偉人が頭に兜形の帽を戴き、制服を着け、左手にドイツの國劵を持ち、右手に劍を杖ついて、やゝ反り身になつて正面を凝視した所である、立像の高さ二十呎、臺ともでは八十呎に及ぶ。ビスマークといふ性格の中心を其の強大な意志の發相に求めて、言はゞ比較的に現はし易い道を選んだため、銅像としては十分の成功を得たと稱せられる。其の臺下の寓意的彫像については批難もあるが、彼れの本領――肖像彫刻の偉大はよく其等の批難の上に挺立してゐる。されば此の咄々として人を壓すやうな大銅像は實に自然派紀念像の目標である。

ヨーロッパにあつては、銅像彫刻の上にも是れほどの變遷曲折があることを忘れてはならぬ

動的美學

是れは私の說ではありませぬ。獨逸のテオドール、ダーメン（Theodor Dahmen）と申す人が千九百三年に出した『美の理』（Die Theorie des Schönen）といふ美學書の大要を紹介するに止まります。此の書には、標題の下に「動の原理（Bewegungsprincip）より來たる美學」と、小見出しが置いてあります。玆に動的美學と名づけたのは、即ち是れから來たのです

一言以て盡くせば、此の書は「動」といふことで「美」を說明し去らうとするものです。そも〳〵現下歐洲の新しい美學は、殆んど凡て心理的研究法を基礎としてゐます。英のマーシャル氏でも、獨のリップス氏でも、フォルケルト氏でも、グロース氏でも、デソア氏でも、皆さうでありませう。此の書も亦た同じ方向に行ッてゐるのは勿論です。心理的といふ中にも、著者の言つて居る如く、心と其の對境との關係のみを研究題目とした風の心理學や、心の中だけの關係を研究の目的とした風の心理學やは通り越して、心と生理との關係に及んだ心理研究を基礎としてゐます。それで玆に此の書を取り出したのは「動の原理」といふことが面白い又意味のあることゝ思つたからであります。

申すまでも無く、動といふことを美の說明原理としたのは、强ち此の著者が始めとはいはれませぬ。近くはリップス氏なども一部の說明としては、既に此の意を用ひてゐます。たゞ之れを美の全體に涉るべき原理、美學の唯一根據と見て、爲めに一番を成したのはダーメン氏が始でありませう。此の說が果してよく凡ての人を首肯せしめ得やうか否か、それはおのづから別問題です。

さて動的美學の概要は斯うであります。

古來美學上の經驗的原理は隨分と數へ擧げられてゐるが、フェヒナーも既に言へる如く、何れも甚だ不滿足である、倘ほ何故にと問ひ足らず、最後の說明に達して居らぬ、または何れも狹隘偏倚で、全局を蔽ふには足らぬ。調和といふことを原理とする說でも、變化の統一といふことを原理とする說でも、はた眞を描き實を寫すを以て原理とする說でも、凡て更に其の上に何故にと問ふの餘白を有してゐる。若しくは應用の出來ぬ場合が多い。而して是れに答へ是れを補うて美の全面の原理となり得るものは、動といふことである。動の原理に合するが故に調和も美となり、動の原理に歸趨するが故に變化の統一も美となる。

さらば動とは何であるか。

曰はく明かに定着の反對、靜止の反對である。變化、運轉、消長といふが如き狀態に一貫する現象である。日常世人のいはゆる動である。別に特殊の意義があるのでは無い。

而して斯かる意義にての動が、やがて美の一般的說明原理となるの事實は下の如くである。

研究は先づ美快感といふことから始まるが、心理的經驗の證する所に由ると、此の快感の成立には、四つの要點がある。

第一、外界の客體、第二、我等が感覺機官の興奮、第三、傳達機官の興奮、第四、中樞機官の興奮。而して此のうち第一、第二、第三は塲合によッては缺くことを得るも、第四は必須の要件である、此の一つだにあれば其れでも美快感は成立する。

併しながら單に中樞機官の興奮といへば、必ずしも美快感には限らぬ、他の多くの塲合にも此の現象は生じやう。されば美快感に要する中樞機官の興奮には、何か特殊の條件が附かなくてはなるまい。

玆に至つて中樞機官の興奮といふことは、官能組織（Organismus）の動といふ義に變せられねばならぬ。官能組織に動を起こす種類の中樞的興奮にして、始めて美快感となるを得やう。

而して斯かる種類の興奮を起こすべき條件を、明かに研究せんとすれば、之れを其の客體に求むるに如くは無い。然るに之れを客體に求め得た結果は、矢張り動といふことである。客體の上に動あるときは、之れが中樞機官に起こす興奮は、官能組織に動を生ずる。但し實際客體の上に動は無くとも、我れの中樞機官で之れを補足し展開して、動的客體とするを得る塲合もある。兎に角如何なる順序に於いてか、動によッて刺戟せられた興奮でなければ、美快感の理由とはならぬ。

例へば山を見るとしても、其の山を單に居据ッた、靜止し定着したものとして見てゐる限りは、美快感は起こらぬ。若し之れに動の意義を着けて、或は其の山の原始を想ひ、現在を想ひ而して未來を想ふとか、或は其の山に雲の行來を結び附け鳥の往還を連ね合はすとか、或は其の山に花葉の盛衰を配し淵瀨の變化を點ずるとかするに及んで、始めて美快感を喚び起こす。山水自然の景色を打ち眺むるに於いても、若し其の景色が凡て靜止したものゝみである塲合に、中に一點、何か動くものを見出だすときは、其の點が新鮮なる活氣の中心となつて、全幅が振ひ立つて來る。

斯く動といふことが我等に顯著なる効果を生ずるには、深い理由があらう、人間の本然は決して動といふものを單なる遊

戯冗談として看過する能はざるものである。對境に動が起こる。我等の性は、直ちに全力を之れが看視に向ける。自家の存立を保護せんためには、意識的にも無意識的にも我等は絶えず對境に注意して居らねばならぬ。就中動といふ事は油斷のならぬものである。是れ其の我が官能組織に振動を傳へることの甚大な所以であらう。

動は斯くの如く重大なものであるが、併し單に動といふのみでは、是れまた廣きに過ぎて如何なる動でも必ず美快感を起こすとは限らぬ場合が生ずる。美快感の本となるべき動は如何なる約束を要するか。

近時の美學者ではゼムパー（Gottfried Semper）リップス（Theodor Lipps）の兩家また此の點を論じて、而も同じやうな答を與へてゐる。ゼムパー以爲へらく、凡て其の物の動的意義が目的を掲示してゐる場合には、是れより生ずる動は快いものである、茲に甍があるとせんに、其の形及び裝飾が其の目的を示してゐるときは、甚だ快く感ずる、要するに甍の有する動と連想から生ずる動と、相應ずる場合が其れであると。

リップスの思想も之れと似てゐる。例へがドーリッシュ式の圓柱などについて言ふも、其の形は常に其の用途目的に應ずるものでなくてはならぬ。圓柱が有する動は、其の圓柱の意義を示すものでなくてはならぬ、と言ッてゐる。但しリップスは更に一歩を進めて、斯かる動は、また自然の約束と矛盾してはならぬと説く。自然の約束は之れに合する時は動を助ける譯であるが、之れに背行すると、阻礙の結果を生ずるからである。

以上の見方は、全く誤とは言へぬが、不完全と思ふ。美快感に要する動の約束は、之れが我等人間の要求する動の方式に合する所に成り立つ。我等人間が要求する動の方式とは、是れが或る過程によッて完結したものとなることである。今試みに此の完結の過程を擧げると、第一、凡ての動は開始過程（Anfangsstadium）を有してゐなくてはならぬ。即ち是れによつ

て我等の心力 (Willensimpulses) を喚起し統一するものである。第二は件の心力が動き行く活動本部 (Kraftstelle) である。第三は終結過程 (Endstadium) で、是れによつて前來の動が完結せられる

勿論自然の對境も皆凡て其の約束を有して居らぬとは言へぬが、其の動は大にして複雜、到底人間の意識内に之れを包藏し盡すことは出來ない。此に於いてか之れを假りに我等みづからの動の約束に引きあてゝ、我等みづからの型に入れる。例へば玆に一の大河の流れを見るとしやうか。其の遙々たる源から、流れ來て我等の眼前に來たり、而して更に流れ下ツて何處にか注ぐであらう。斯やうに見ると其の動は如上の三過程を有する者となつて完結する。其所に味を生じて來る。併し實際大河そのものゝ動は中々こんな單純なものではない、眞の始終は知るを得ざるものである。之れを完結と見るのは、我等みづからの動の方式に入れたからである。

されば是等の約束からして、更に我等が取り出し得る審美上の要件は、曰はく、美術は其の形式上の動素が凡て一に統合せられざるべからず。曰はく、是等形式上の要素はさらに其の內容の眞實自然 (Wirklichkeitwerten) なることゝ矛盾すべからず。曰はく眞實自然の要素はまた相互にも矛盾することあるべからず、。

以上がターメン氏の書の一斑です。近時の心理的經驗的美學の多くが有する傾向と同じく此等の說も歸する所は一種の新形式觀に入るものと見られませうが、批評は玆には省きます。

美學と生の興味

上　生の哲學

一

生活といひ生命といふ、要するに論は生の一語にかゝつて存する。我等は現に生きながらへてゐる。生きながらへてゐればこそ、玆に意識があり、我れがある。意識あり我れあればこそ、宇宙萬法の存在といふことが立言せられる。生とは存在といひ意識といひ我れといふが如き諸事實を統括した名である。宇宙のあひだ生といふことほど重大な事實は無い。

今假りに宇宙間一切の現象を地から天に架する梯子と見れば、之れを上から順に降つて來ると、唯々存在といふ一語の礎に達する。又之れを下から昇つて行けば、生若しくば意識的生活といふ頂點に達する。元來我等人間は、知らず識らずのあひだに己が意識の存在といふことを第一必至の前提として、すべての事を考へてゐる。我等が一たび意識の眼を閉ぢれば、有無の詮議は悉く絶滅してしまふ。意識の第一有を豫定した後でなくては、萬象の有無は考へられぬ。此の意味から見

れば、宇宙は意識以内に存する。併しながら客觀的にいへば、此の論ではまだ十分でない。我れ一個の意識が亡びた後にも他個の意識が存してゐる、我れと同じく萬象を其の中に描いてゐるのであらうとは、我等の常識的信仰である。すなはち我れ一個の意識が亡びれば、萬象も共に滅するとは、此の信仰が言はさない。更に一歩を讓つて、あらゆる意識的生活が此の世から消滅したらどうかといふに、此所でも肉體だけは土となり水となつて殘らうとは、同じく常識の經驗が類推的に得てゐる信仰である。此の理を順次に推し下すときは、土となり水となつたものが、よし其の土たり水たる形は失ふとも、科學者のいはゆる、元素となつて存しやう、元來は更に幾たびか其の形を亡ぼして原子に分解し行くとも、結局何等かの形で存在といふ一語の意味をば失ふまい。永劫にわたつて存在といふ一義だけは決して亡びぬといふのが、此の梯子の最底邊の信仰である。而して此の存在が現象といふ明かな狀態で我等の意識の前に展開し來たる次第は、無機界から有機界、動植物から人間といふ自然哲學の上の順序であらう。頂點は即ち人間であつて、其の特徴は意識的生活であることと言ふまでもない。

而して我等は通例、存在現象の頂點たる意識的生活即ち生といふことに價値を附して、之れを最も貴いものとする。こゝで價値を附するとは望ましいといふ意識の伴ふことである。最も貴い價値とは、最も望ましいものといふ意味に外ならぬ。我等の知る限りに於いて、生より以上望ましい存在狀態は無い。但し此處に至れば宗教的道德的に種々の疑問が起こる。宗敎は生以上の存在を望んでゐるといふものもあらう。道德は自ら望んで生を抛つことがあるといふものもあらう。併し我が觀る所によれば、是等は以て生の最高價たる所以を傷くるに足らぬ。

二

此の問題を解決するためには、先づ生きるといふことに更に一つの條件を加へねばならぬ。それは「如何に」といふ形容詞である。如何に生きるかといふことが、先決問題となるのである。之れに對して宗教は神的に生きよといふかも知れぬ、道德は善的に生きよといふかも知れぬ。此の場合には、價値の源は生といふこと自身から移つて其の形容詞たる神的若しくは善的といふことに歸する。神若しくは善といふ理想が別に在る。我等は先づ之れを知り之れを認識して、之れを要望する。

併しながら此の種の思想に對する根本の難點は、認識して要望するといふ心理的順序が立たなくなるといふことであらう。善乃至神といふ理想は、其の實理想みづからとして、古來未だ曾て我等の知識に上つたことが無い。神といひ善といふものゝ內容は、人間に思想の歷史あつて以來、三千年の昔も今も同樣に茫漠であるといつてよい。茫漠として取りとめの無い一體物といふが如き意識はあつても、明確な認識は無い。又個々の事象に化着しての認識はあつても、此等を總括しての認識は無い。此に於いてか起こる疑問は、此の如き理想といふもの、畢竟は認識して而して要望するに非ずして、逆に先づ要望して而して認識するのでは無いかといふ事である。言ひかへれば、我等に先づ或る種の要望がある、之れを總括して要望其のものに認識作用を被らしたのが即ち理想では無いか。隨つて理想とはたゞ我等が最も望ましいものゝ總名たるに過ぎぬ。其の中から特に要望の源たる一概念を明に知識し出ださんとすれば、忽ち茫漠として方を失ふに至る。理想が別に高い所にかゝつてゐて、我等が先づ之れを認識するによつて、こゝに要望の標準が出來るといふ順序では無いやうに見える。無いやうに見えるものを有るやうに說かんとする結果、かゝる理想說の根柢には常に直觀といふが如き非說明的の遁路が穿たるゝ。然り、之れを遁路と呼ぶも差支あるまい。蓋し知識の要求に應ずるものである限り、知識の說明を具してゐなくては有るも無いも同じである。說明は出來ぬが兎も角も理想といふ一物があつて、同じく說明は出來ぬが如何にかして我等が之れ

を認識するといふのでは、知識にはならぬ。さらばと言つて夫の有無、黒白の認識と等しく、根本の事實だから仕方がないと言ひ去ることも此の場合には許されぬ。有無黒白の根本認識と理想の直觀とは、決して等しなみに見るべきものでない。事實といふ意味が違ふ。理想の直觀といふことを、それ以上說明の出來ぬ最後の事實と見るか如何といふことが即ち疑問なのである。玆では之れを最後の事實と見ず、其の間になほ說明の餘地があると認めて、別途の思想を辿り試みんとするに外ならぬ。

以上要するに、神といひ善といふ理想を生以外に立てる時は、之れが現實の生活に交はり來たる經路が分らなくなる。神といひ善といふは畢竟生以內に存する何ものかの變名ではないか。若し之れを生の中に求め得るとすれば、生の價値は萬鈞の重きを致すであらう。

三

生以下の事象で生を行きどまりの標準として價値を有するものゝ多いことは言ふを要すまい。生理的乃至心理的に、我が生を增益するが故に之れを所望する。此等はすべて價値の本を生に托するに外ならぬ。口鼻の感覺に快いものは生が之れを要望する、併し進化の具合で之れが生に害を與へる者となれば要望の價値が減じて來る。最後の訴へ所が生にある所以である。同じ次第で種々の心理的生活にも價値がつく。知識は我等の心理的生活の一部を肥して、以て生を衛り、導き、飾るが故に貴いとも見られやう。されば善も畢竟は生を增益せんとするのが直接の目的、神もまた生を完全にした頂上に生する名ではないか。此の如くしてあらゆる價値、興味、要望は之れを生の一つに籠める所に、生の哲理が成り立つ。

生きて而して何を爲さんとするか。生の上には傾向があつて、生の末には目的がありはせぬか。換言すれば我等は何のために生きてゐるか。此の疑問に對して知識上明瞭な答の與へられぬのは、神や善の理想の場合と同じで、畢竟は神といひ善といふものゝ更に奥まつた所に横はる根本問題である。元來我等が知識上の順序から言へば、先づ神的、善的に生きて而して或る生の目的を成さんとする。神的善的に生きることは生の目的でなくして途中である。朝たに善人となつて夕に則ち死し、昨日神に感じて今日則ち死するといふことは、決して我等の眞の滿足ではない。たゞ〳〵善人となり神となることを生の目的とするが如く說く道德說や宗教觀に對しては、我等は少なからぬ疑を挾む。人生は今少し現實的光彩を有し活動を有するものであつて欲しい。されば我等は目的を單に神といひ善といふこと以外に求める。同時に此の點に於いては生そのものをも超越することを厭はぬ。ロッチエの所謂絕對的人格には如何にして達せらるゝか分からぬとしても生以上に何等かの計畫があつて、我等が生を重ね行くうちには何時か其の目的に達すること、恰も東西知らぬ旅人に目的地を告げずして旅行せしむるが如きものであらうとは、我等も之れを信ずる。併しながら是れはたゞ茫漠たる信仰もしくば想像に過ぎぬから、知識上の要求より言へば、さうであるかも知れぬが又さうでないかも知れぬ。人生には何等の目的計畫もなしと信ずるものも現にある。結局此の點以上は知識の容喙を許さず、知識に取つては有無ともに關せぬ範圍ではないか。古往今來何人も此の不思議をひらき得ず、たゞ歩々知らずして之れに接近し行くのみと信ぜられる。恐らく今後といふとも人間みづから其の境に實到するまでは此の最後の難問は解けぬであらう。此の點から觀れば人生はまことに不可解である、永久にわたつて不可解であらう。此の不可解を可解に轉ずるの途は、之れを生以內に引き戻すにある。知識の手の屆く限りに最後の說明を求めて、そこに知識上の疑惑を止息せしむる。それが生の哲理である。

四

されば我等は今一度如何に生きるかといふ始めの問題に立ち返つて、「如何に」といふ形容詞の説明を生そのもの〻中に尋ねると、茲に二つの條件が出て來る。一は增進といふこと、一は永續といふことである。生の增進、生の永續、是れが最も望ましい生の狀態である。最も赤裸々なる我等の要望は生を支持せんとすることであらう。而して一旦生を支持し得れば更に之れを增進し且つ及ぶ限り永續せんと願ふ。單に生の支持所有といふことだけでは消極的の要望たるに過ぎぬ。一旦有し得たる生を增進し永續せんとする所に積極的の要望が見はれる。此の以上は無限に之れを追求する、決して是れが增進の極、永續の極といふものには達しない。此の意味から言へば、生は空間的にも時間的にも絕對無限ならんことを欲する。生の理想は自己の無限といふことにあるとも見られる。增進永續の二件は無限といふ一に合して、生の無限が人間最高の要望となる。併しながら現實の社會はあらゆる方面に於いて有限である。一個の生の增進が或る度に達すれば外圍とも衝突し、また內に有する生理的心理的精力の極限とも矛盾する。又一個の生の永續は生理的心理的に或る年限を超ゆることが不可能である。要するに生の無限は現實社會の有限と相容れぬ矛盾である。造化が何ゆゑに斯かる計畫をしたかは別として、斯くの如きが事實であるから是非がない。

此に於いてか生の無限といふ要望は、變形せざるを得ぬ。ちやうど敷石の下に生えた草の芽が、頭を押へられて屈曲するやうに、生の無限といふ素直な要望は、有限の押さへ石に突きあたり、曲りくねつて、さながら上からでも生えた如く、再び下にきさりかゝつて來た。ちよつと見れば其の根が上方にあるかとも思はれる。

それが即ち道德宗敎である。

道德とは此の無限と有限との矛盾を調攝せんがために、無限をして讓步せしむるの謂ひである。生の要望を適度の所、中庸の所に留まらしめんとする消極的解決法である。中にも生の增進から來る矛盾に於いて道德の立場を認める。外圍との矛盾を解くために恭謙讓等の德を立て、內に對する矛盾を解くために自重節度等の德を立て、以て結局の永續、將來の安全を贏ち得んために現在當局の增進を犧牲とするのが道德的現象の本來の意義では無いか。されば道德は賢明といふことの變態であらう。生を比較的永續せしむるに最も賢なる方法が、即ち最も善なる方法であつたのが、進化の結果、移つて價値の感を犧牲その事の上に認めるに至つたのであらう。夫の義務のため、名譽のため、熱愛のため、絕望のために己れの生を抛つて顧みぬものには、其の事情の異なるに從つて雜多の動機が纏綿してゐやうが、純粹なる道德的動機は右の進化的功利的なる一說明で十分と信ずる。

宗敎はすなはち道德が如何ともなし得ざる他の一面、生の一面生の無限の永續といふ要望と有限といふ事實との矛盾を解決することを主とした一種の精神狀態を形成せんとするものである。生の有限といふ現在の事實は人力で如何ともしがたいが故に、無限の永續といふ要望を超現實の世界に導き、そこに種々なる變態を來たさしむる、諸多の宗敎的現象は斯くして起こるのであらう。又增進の要望より來たる矛盾も、道德によるのみにして解決せられざる場合、すなはち根本に生の不如意の苦痛を脫し得ざる場合には、之れを宗敎的に解決せんとする。苦痛ある所以を超現實の關係に歸して之れを慰藉せんとするたぐひが其れである。つまり宗敎は生の有限、死滅、不如意等に對する諦め若しくは慰藉の道に外ならぬ。我等が髣髴として內に抱いてゐる無限圓滿の生を客觀化したものが神でなくてはならぬ。即ち神は完我の想像圖である。

之れを總括するに、道德も宗敎も第一境は生の無限といふ要望である、我等は之れにあらゆる權威と意義とを捧げねばならぬ。第二境は之れに達する方便といふ功利現象である、我等は之れを方便と意識せずして工風する。第三境は更に之れが進化し馴練せられて第二境を忘れ第一境を忘れ、先天の直接作用の如く思ひなさるゝにある。道德宗敎の威嚴がこゝに獨立する。第四境は此の先天の宗敎、先天の道德を更に第一境の生と結合せんとする。夫の在來道德、在來宗敎に對する近代の反抗的思想は、或は個人といひ或は自我といひ或は人間といふ種々の提唱あるに拘らず、皆此の意味を有するものであらう。道德宗敎に「生の爲」といふ自覺の一閃光を注がんとするのである。

斯くして宗敎道德其の他凡百の現象は生の一義に攝取せられる。世の中に生ほど嚴肅な意義を持つてゐるものは無い。

五

生の哲理を終るに臨み、初に立ちかへつて、生の增進とは何であるかといふことを一言して置く必要がある。生の內容は、之れを客觀にしては、やがて天地間の現象がそれであり、之れを主觀にしては、此等の現象に應酬する我れの態度がそれであるから、其の雜多にして果てしなきことは言ふまでもない。而して其の客觀は知識によつて代表せられ、主觀は情意によつて代表せられる。されば生の增進といふは到底生の內容を數字的に算し出だして解釋せらるべき問題ではない。たゞ我等が目安とし得る一つの事實は、要望の滿足から來る快感といふ心理的現象である。此の事實の有無多少によつて生が一層よく其の內容を增進してゐるか否かを判ずるの外はない。我等は個々雜多の要望を且つ起こし且つ充たして行くところに其の生を營んでゐる。隨つて一層多く要望を起こし且つ充たすのが一層多く增進した生である。同時に一層多くの快感が生ずる。

快感の增進が生の增進の目標である所以。

斯やうに言へば直ちに盜賊姦淫等の要望、滿足、快感をも生の增進として貴ぶかと批難するものがあらう。是等も現に生の一現象として之れを營みつゝあるものに取つては、一層多く之れが滿足快感を得ることが一層多く生を增進することであるの事實は如何ともし難い。過去野蠻の時代に於いて、また恐らく現在に於いても或事情の下には、此等が道德上の罪惡であるといふ觀念すら無くして白晝公然行はれるといふではないか。併しながら進化した我等の道德は之れを禁斷する。畢竟之れが却つて生みづからを亡ばすの危險を伴ふからであつたらうが、今では良心の命令として之れを禁斷する。之れに背けば良心の呵責が苦しい、乃至國法の刑罰、社會の制裁が恐ろしい。此等の苦痛を豫想するときは、盜賊姦淫の今日の快感は明日の苦感の豫想によつて打ち消される、安全なる生の增進では無くなる。（社會學者キッド氏に、現在を將來に服從せしむるを文明進步の原理とする說がある、おもしろい。要するに快感は常に生の增進の目もりである。

此所に至れば生の增進永續はまた快の增進永續となり、生の哲理はまた快の哲理とならざるを得ない。生の興味に基礎を置く學說は、いはゆる快樂說と密に接續する。快樂說の道德上の嫌は、主として其の浮靡遊惰に連なるにあれども、快樂の眞義は決して夫の誤まれる嚴肅派の考ふるが如きものではない。之れを根本の問題に還沒せしめて、生の滿足、生の喜びから發する火花と見るときは、其處に高貴無類の味が認められる。

たゞ斯くの如き自覺を伴ふの快感は現實の生活に於いては容易に得られぬ。其の發現の局部に拘泥して處置せざるを得ざる實行界の要望、滿足、快感　其の局部のみにして直ちに次の過程に滑り入り、生そのものゝ根柢と交涉するの餘裕を許さぬ。剩さへ要望は必ずしもすべて滿足させられず、快苦相磨して愈々其の醇味を失ふに至る。此の際にあつて、此等の生を一幅

の圖の如く我等が前に展べ來たり、局部を全體に化して、滿足不滿足を凡て其のまゝ快となし我等をして且つ營み且つ味ふの妙を得しむるものは美である。斯くして生の哲理は、美を生の興味の上に立てんとする。以下之れに關する二三の美學說を述べて此の論の意を明にしやう。

中　遊戲說

一

生は人間の第一義である。前回の文に於いて吾人は此の意を述べた。而して生を中心にしてあらゆる事物を考へる狀態を廣い意味で實際的功利的といふ。今若し人生一切の事象は其の存立する所以の目的を生の一義に歸するとすれば、此等一切の事象の價値は實際的功利的標準によつて判斷せらるべきである。然るに玆に美といふ一種の事象があつて、其の價値の標準に迷つてゐる。美は果たして實際的功利的であらうか。

美學史上に有名な見解の一つは、夫の遊戲說である。此の說の起原は從來ドイツのシラーにあるとせられてゐたが、近來は更に夫の『批評原理』の著者でロード、ケームズと呼ばれるホームに其の先聲を歸する。而して遊戲說の要は人間に生活力の餘贇ある場合に、それがおのづから溢れて遊戲となるといふに歸する。又斯くの如き遊戲と所謂美とは根本に於いて相通ずるといふに歸する。美は生の餘贇である。今まづ此の種の學說の一二例を擧げると、前記シラーの言ふところは科學的でなくして寧ろ哲理的であるが、其の意、人間には肉的本能(Sinnliche Trieb)と形的本能(Formtrieb)とあつて、前者は人間の生理的存在若しくは肉性から生じ、後者は其の絕對的存在若しくは理性から生ずる。一は變化的で一は不變的、一は我

等が生命と呼ぶものに現はれ、一は我等が形態と呼ぶものに現はれる、而して此の兩面の調和した所に第三の本能を生ずるのが即ち遊戲本能（Spieltrieb）である。玆では肉體と理性とが合一する。それを名づければ生的形態（Lebende Gestalt）と呼ぶべきであらう。而してまた此の生きた形態といふことが美そのものに外ならぬ。生命と形態といふことは、形態のみを考へれば、それはたゞ抽象した空のものに過ぎなくなるし、生命のみを感ずれば、それは單なる印象となる、兩者が離れて見える間は、其の事物は決して美とならぬ。形態は直ちに生命で、生命は直ちに形態といふ境が美である。其の斯くの如くなるのは畢竟事物の形態が我れの感情に入り、生命が我れの理解に入つて、我れの中で密なる抱合を遂げるからである。蓋し我等の理性は本然の完成を欲するが故に、あらゆる制限を嫌ふ。若し形的本能を追へば形態に限られ、肉的本能を追へば生命に限られる。此の限界を撤して、全く制せられる所なき自由の天地に遊ばんとするのが、人間本性の要求であつて、此れが即ち遊戲本能に外ならぬ。遊戲本能の對境は美である。されば詮ずる所人間の本性は至高の目的として美を求める。

シラーが說に多少の言葉を加へて說明すれば、ざつと斯うである（シラー著『美的敎育を論ずる書』）二つの凝滯したもの、溶け合ふ所に美が活現しはじめるといふ思想は、無論カント以來既にある所で、譬へば形と命とが坩堝の中の二塊の金屬のやうに、何時かのはづみで、とろつと溶け合ふ、其の瞬間から、もう今までの凝滯した固形物ではなくして、融會無碍な流動體になつて活動する。または明けがたの空に見つめてゐた星が、つるりと滑る、其の拍子に我が眼底の一膜を切り落としたやうに感ぜられて、今まで形と見た萬象が生きて動いて來る。結局何等かの一轉機で、我が心の栓が拔け、自由に八方に溢れ漲る狀體を美の感じと見るのである。吾人は此の種の說が非科學的であるに拘らず、審美上の事實の一面に觸れたものとして之れを重んずる。

茲で必要なのは、シラーが遊戲といふ語の意味である。彼れに從へば、遊戲性とは畢竟精神の自由な活動といふに外ならぬ。而して其の自由はやがて人間の本性の完成せられる狀態であるから、遊戲には人生の理想と相接する重大な意味がある。遊戲といふことの價値が非常に高いものとなる。

二

シラーの後、遊戲本能の說を明白に揭げたもの丶一人は、夫のハーバート、スペンサーである。彼れは其の『心理學原理』の中に、先づ「數年前予はドイツの一著者の言を抄せるものを見たるに、美感は遊戲本能 (Play-impulse) に發すと結論せり。予は其の著者の名を記臆せず、また其の說の理由結着を述べありしか否かを思ひ起こす能はず」と書き出して、遊戲を解して餘贅な無用な活動 (Superfluous and useless activity) すなはち生を助ける作用 (Life serving function) から離れて行はれる活動とし、而して美もまた之れと相接するとした、即ち美感も遊戲と同じく餘贅な無用な活動で、直接な生活作用と隔絕する所に其の特色を有する。たゞ遊戲にあつては、少なくとも其の事みづからが到達すべき目的を有し、且つ多く感覺的現實的たるを免れぬ。碁を圍むといへば一の餘贅な活動で何も是れ無くては生命が支へられぬといふものでは無い。即ち圍碁は遊戲である。併し圍碁を樂むの情は美感とは言へない。圍碁には尙ほ其の事みづからの目的すなはち對手に勝つといふ目的があり、また現に烏鷺の石子を左右して其の事を實行する所に興味がある。美は此等の點で趣を異にする。目的に到達すると否とに論なく、其の過程みづからを主眼とする所が美の特色である、また現實の感覺界から離れて、想像的理想的になるのが其の特色である。物語が美しいといへば、物語みづからを讀み行くところに興味を覺えるのである、讀み了

へて何等かの目的を達する所に興味が出るのでは無い。且つ其の物語中の事柄が、現實のものでなくして想像であることは言ふを待たぬ。此等が美と遊戲との違ふ特殊要件である。

スペンサーの意に註解を加へて述べれば、以上の通りであるが、其の事みづからの目的を達するを必要とすると否と、乃至實際であると想像であるとの別が果たして遊戲と美との區界となるか如何といふことは、倘考究を要するとして、茲に吾人の注目すべき點は、スペンサーの所謂遊戲の意味及び價値である。シラーと違つて、スペンサーは、遊戲を自由なる活動と言はず、餘贅の活動と言つた。また之れをシラーの如く人間本然の要求と見ずして、生活作用と斷離したものと見た。シラーに於いて人生と至密の干係を有する遊戲本能が、スペンサーに於いては人生の根本要求から閑却せられたるものになる。從つて美を之れと聯絡せしむる限り、美も亦たシラーに於いては人生の緊要事となり、スペンサーに於いては人生の閑事業とならざるを得ぬ。少なくとも生存といふ事を人間の第一義として事物の價値を判斷する限り、スペンサーの美は其の圈隅に押し除けられるのが必然の結果である。美は此に至つてダーウヰンの所謂生存競爭(Struggle for existence)スペンサーの所謂生活作用(Life serving function)之れを總括して生といふ一語と、全く直接の關係を斷たんとする。言ひかへれば美は全然實際的功利的のものでなくなる。

美を功利實用から引き離すといふ思想は、無論今に始まつたことではない。カントが美感の特質を數へて其の一を無利害(Interesselosig)と斷じたのが、此の思想の近世に於ける明白な發聲である。美は道德からも實用からも獨立する、之れを美の無利害性といふ。而して此の思想は一歩してまた唯美主義となり「藝術は藝術の爲なり」の說となつた。夫のイギリスのオスカー、ワイルド等の唱へたところが其の好例である　美は獨立して人生に其の力を布くを目的とす、他に何ものゝ力をも

藉りて立つことなし。眞理の力に縁らんとするもの、現實の力に縁らんとするもの、皆惡藝術のみ、といふのが其の主張に外ならぬ。

下　生の增進と美

一

併しながら斯やうな思想には反對の潮勢も嘗て絶えぬ。殊に近時に於いては此の潮勢が漸く力を增し、美研究の世界は二大別せられて、美と生とを合するものと、美を生から離すものと、功利的と唯美的とに限られんとしてゐる。功利派は唯美派の「藝術のための藝術」といふ題言に對して「功利の爲めの藝術」(Art for utility's sake) とすら斷言する。而して佛のコントの實際哲學に導かれて、ゾラ等の小說に達したものが此の思潮であると見る。吾人は此の兩說の是非をいふ前に、先づ斯くの如き反對の潮勢の起こつた次第を一見しなくてはならぬ。

蓋し美を目して全く我等の生と無交涉のものとするの思想は、凡そ下の四點から之れを疑はれても致方のない理由がある。第一は夫の『藝術の起原』の著者ヒルン氏がいふやうに、近年の人類學研究の發達は、延いて野蠻民族の藝術が常に實用の爲に造られて決して美の爲でなかつたことを續々證明して來るといふこと。第二は思想の方面でも古代の學者が概して美を實用または道德といふ如き功利と離るべからざるものと考へた點は希臘のプレトーも支那の孔子も其の他凡ての思想家大抵同轍一致であるといふこと。此の二ケ條は少なくとも過去に於ける文藝美と功利との關係を密接ならしむる重要の事實である。現在に於いては或は美と功利とは分離してゐるかも知れぬが、少なくとも過去に於いてはそこに何等かの密着作用があつた

のではないか。若し是れありとすれば、それが如何にして現在の如く無關係な狀態に變じたであらうか。太古の人は名ねばえの代りに石刀の柄に圖を刻んだ。それがどうしてたゞ飾りの爲に鍔や目貫の彫刻に一代の妙技を盡す後世の刀の欛となつたか、後藤が作の刀の欛に完成してゐる美術も、斯う見れば、そればかりで說明が出來なくなる。背後に長い糸を延いて、太古の石刀の柄の彫り物にまで連續してゐる。而して此の石刀の柄の彫り物は純實用、純功利、後藤が欛の彫り物は純美術純遊戲とすれば、此の間の矛盾は何うして解くか。そこに進化があり歷史があらう。美の完全な說明は此の進化、此の歷史を究めた後でなくては出來ぬ。即ち近時歐洲の美學が心理的研究と合せてヒルンの所謂社會學的歷史的研究を唱說せんとする所以である。兎に角こんな次第で、美は一途に生から離れたものだとのみも言つて居られなくなる。

次に第三第四は現在にわたつての事實であるが、まづ第三として擧ぐべきは、所謂理想派美學思想の多くが、古來一つの重要な暗示を有してゐる。それは人間の本性が、あらゆるものを生の要求と分離することを欲せぬといふことである。生と緣遠くなればなるほど之れに對する價値を低減せんとするの傾向である。生に用の無いものといへば、何となく白晝公然と之れを取り扱ふことを耻ぢるやうな氣持である。遊戲、餘贅といふが如き言葉は槪して此の氣持を催起する。すなはち所謂人間本自の道德的傾向である。あらゆるものを何等かの關係で道德化せぬ限りは安んじて此の世に存立せしめまいとする執拗なる一種の傾向である。或時は最上善即ち美なりと見、或時は神即ち美なりと見、或時は眞理即ち美なりと見、或時は科學即ち美なりと見る。要するに皆功利に美を近づけんとするものに外ならぬ。吾人は此の傾向の底に、否みがたい人間の本面目が潜んでゐると信ずる。一切の價値を生に還沒して、こゝに最後最牢の極印を打たんとするものと考へる。すなはち以上の理由からして美と生との分離が疑はしくなる。

第四に數ふべきは、現に美中の或部分が生活作用そのものから成立するといふ事である。フランスのギヨーがスペンサー等の生活分離說に反對した有名な實感說は其の例である。則ち或る境に於いては、我れの生活を助ける作用が直ちに美になると見る。例へば夏の長旅に疲れた人が美しく熟した一籠の葡萄の實を見て之れを食ふ快昧を覺える情は決して美感の快昧と根本を二にするものでは無いといふに歸する。此の說に就いては、異論の餘地も多からうが、幾分たりとも眞理とすれば玆にも美と生との分割を難んずるの根據がある。

二

以上の四說を總括すれば、第一第二は、上古のの代、事實乃至理論の上に美と功利とが同一であつたといふに歸し、第三第四は、現に事實乃至理論の上に美と功利とが同一であり若しくはあらんと傾向するといふに歸する。既に古がさうであり、また今後もさうであるとすれば、中間にさうで無い事實理論を插入するとき、如何の結果を生ずるかといふに、それが美の進化の階程を示すものとなる。

フランスのリボー氏が『情緖心理學』に述べてある所が、ちやうど此の點を說明するに便宜であるから、借りて見ると、美感の進化は凡そ三段に分かれる。即ち第一段は美感と實用との密着した時代、第二段は兩者が一層ゆるやかな關係になり、たゞ時々遠い響のやうに實用の感が連帶して來る時代、第三段は兩者全く分離して美は美のためにのみ存立する時代である。吾人はリボー氏の此の三段に更に最後の一段を加へて、第四、美感が再び實用に歸らんとする時代といはんとする。すなはち第一、美と功利の密着時代、第二、其の半分離時代、第三、其の全分離時代、第四、其の再合時代といふが如き順序を玆に

認める。

しかしながら、此の三段乃至四段の發展を進化の原則に藉りて說明せんとするには、今一つ忘るべからざる根本の問題がある。即ちダーウヰンが所謂生存競爭律の結果として、自己若しくは同種族の保存といふ實用目的に件はぬ機能は衰滅して行く。美感は如何にして實用から離れたもの、即ち進化の原則に逆行したものとして發展して來たか。リボー氏は之れに二つの理由を與へんと試みた。一は附屬的實用（Auxiliary utility）といふこと、他は生の根本機能（Vital function）の活動といふことで、前者は明確に之れを斷言し、後者はやゝ曖昧に之れを附加した。附屬的實用とは他に直接な實用目的があつて、それを補助するの謂である。野蠻人の舞踏は、本來多人數相寄つて敵を擊たんとする操練の目的から起つたもので拍子を合はせて踊るといふことは、此の目的を補助するがために發達したに過ぎぬ。併し其の踊りは同時に遊戲すなはち生活力の餘贅といふことゝ連なつて、生の根本機能と間接關係を有するものともなる。言ひかへれば生活力の盛大を促すといふ意味での實用も伴ふ。

リボー氏の此の見地には、依然として困難が殘る。大幹の傍に出た芽生えの樹は、根の續いてゐる限り茂りもしやうが、一度根を斷たれゝば次第弱りに枯れて了ふ。始は幸にして他の實用目的に縋つて成長した美も、一旦實用目的から分離するが最後、進化の原則は再び容赦なく壓迫して來て、年代を經るうちには之れを仆してしまふ。根の無い木は枯れる道理、根といふのは實用功利であると、斯やうに押して來れば、美は到底實用功利と離れては存立せぬことゝなる。啻に美のみならず、人生一切の所有が此の根に連ならざる限りは悉く亡ぶのである、此に至つて吾人は、リボー氏が輕く附加した第二の理由に、寧ろ重大な意味のあることを認める。此の方が美の進化といふ難關を開くべき眞個唯一の鍵でなくてはならぬ。美は

生の根本活力に連なる。是れだけでも美と功利實用との關係は十分である。

三

吾人は便宜のため玆に功利といふ意を、第一義第二義と、深淺二樣に分ける。第二義の淺い意味に於いては、操練が踊りの目的であつたり、名標が彫刻の目的であつたり、乃至勸善懲惡が詩歌の目的であつたりするのが文藝の功利である。第一義の深い意味に於いては、單に生の支持といふ以上に、直接生の增進を助けるのが文藝の功利である。而して美は第二義の功利を以て始まつたが、社會狀態の變化と共に其の方面の漸く不用に歸して蟬脫せられ行くや、一時、人をして直反對なる無功利を思はしめた。美は玆に全く生より獨立し得たかの如く想像せしめた。唯美の思想は此の階程を代表する。けれども是れだけではどうも不滿足である。絲の切れた紙鳶のやうに、何だかふわ〳〵として落ちつかぬ。色々と勿體はつけて見るが、物足らぬ。そこで更に切れた絲をつないで、今度は衣食住などの上つらなものに結びつけず、其の底にある生命の杭にしかと卷きつけやうとする。是れが美を再び生に歸嫁せしめんとする思想に外ならぬ。

第一義の功利といへば、直ちに宗敎問題のトルストイ、社會問題のゾラ、道德問題のイブセン、乃至理想だの、眞理だのと、雜多な道具が提出せられる。併し吾人のいはゆる第一義は是等で無い。是等は依然として第二義の功利で、たゞ操練や、名標と類を異にしてゐるのみである。若し文藝が說敎集となり、社會學となり、倫理學となり、哲學となり、知識に仕へるといふを以て僅に實用功利の威を保留し得るといふのなら、其の文藝は名標となり操練となつて實用功利の威を保つものと區別はない。文藝の第一義功利は此の以外に存すると見るのが吾人の立場である。

美は生の增進である。是れほど功利的なものは無い。こゝに何等か人生自然の眞理を描いた一幅の畫があるとする。例へばフランスのミレーが書いたアンゼラスの圖でもよい。滿幅蒼色がゝつた田園の夕暮に、若い夫婦の百姓が一日の勞作を了へて、農具を側に、一籠の薯を中に置いて、相對して心から敬虔の祈を天に捧げてゐる。斯くして一日も無事に暮れた神の惠を思うて、謙遜な彼等の心には油然たる感謝の情が湧く。併しながら其の四圍の配色光景は人をして深い〱一種の哀愁に堪えざらしむる。生の苦みは日に〱彼等の若い血を涸らして行く。地も、草も、人も、生活といふものに疲れ果てゝ、やがて彼方の寺から響き來る夜の鐘の音をたよりに、一夜をせめて安らかに休息せんとしてゐる。人間は何故に斯うしてまで生きて行かねばならぬか。分らぬものは運命の意味である。所謂近代的內觀、近代的哀愁の意は遺憾なく此の圖に見はれてゐる。我等が之れに對する時は、圖中に含まれてゐるだけの眞理は勿論、之れに聯續するものをも何所までも辿つて、其の通りを我が心に實現すんとする。そこに我が生は限りなく增進せられて、增進したる生は更に眼前の畫圖中に流入し、我れと圖と全く別なきに至つて、圖は生きたものとなり美なるものとなる。

　吾人の結論は以上の如くならんとするのであるが、其の生の增進といふことから快樂說に入り、生の流入といふことから生化說に入らねば論は完成せぬ。題を改めて更に稿をつぐの機があらう。

歐洲近代の繪畫を論ず

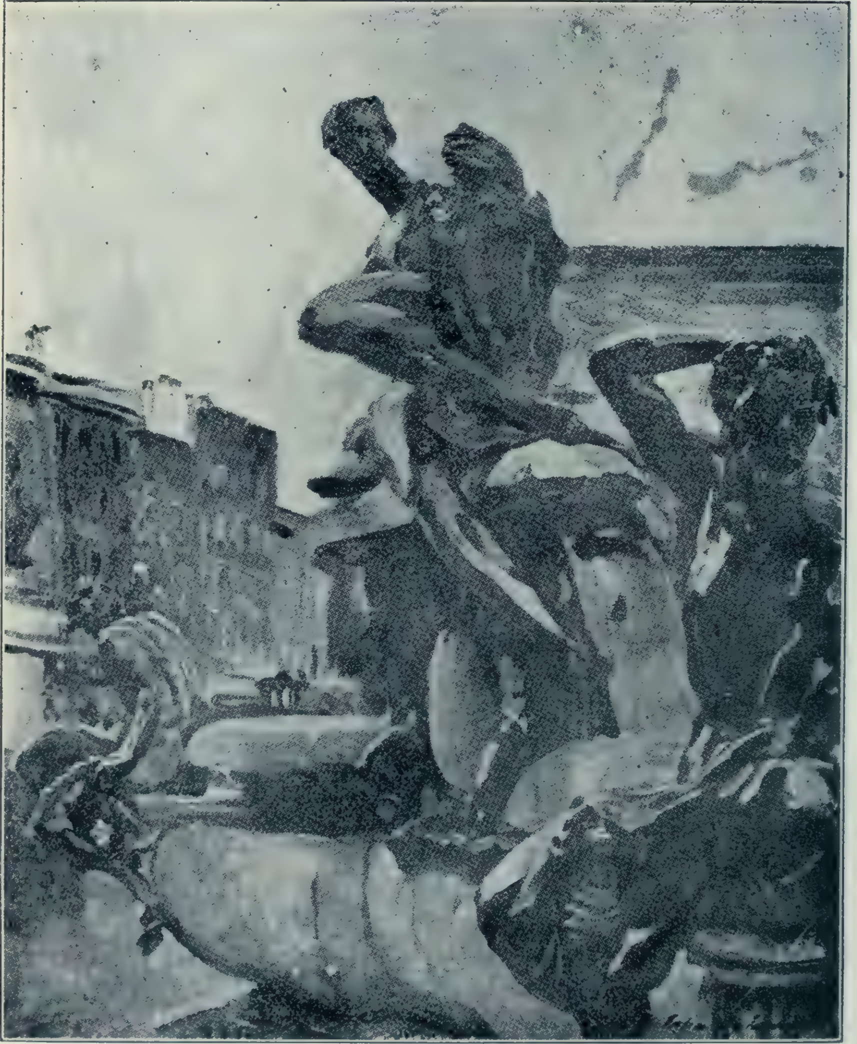
一

今から數年前、イギリスの文壇に二つの注目すべき繪畫論が見はれた。一つはマクコール (D. S. Mac Coll) といふ人の『十九世紀美術』("Nineteenth Century Art") と題する書で、他の一つはクック (W. Cook) といふ人の『藝術に於ける無政府主義』("Anarchism in Art") といふ書である。而して此の二つの書物は、相對して歐洲最近の畫界に潜む二大波瀾の衝突を示して居る。であるから玆には先づ此の事を述べて、本論の出發點とする。

此の兩書の對抗が含蓄する意義を解しやうとするには、イギリスの畫界に於ける近年の形勢をざつと知つて置く必要があり、イギリス近年の畫界の形勢を知るには常に新文藝の原動地たるフランスのそれに觀及ばざるを得ない。されば歐洲近代畫の三大根據地とも見るべきフランス。イギリス。ドイツのうち、ドイツは其の寫實畫に於けるメンチエル (Adolf Menzel) 肖像畫に於けるレンバハ (Franz Lenbach) 理想畫に於けるベクリン (Arnold Böcklin) 等乃至リーバーマン (Max Lie-



ホヰツスラー筆『カーライル』



『フローレンスの噴水』　サーゼント筆



『ノクターン』　ホヰツスラー筆

bermann) がゼチェツション (Secession) 派の色彩畫、ホフマン (Ludwig von Hofmann) が新理想畫、其の他クリンガー (Max Klinger) スカルビナ (Franz Skarbina) 以下新代畫家の凡てを包括したまゝしばらく本論の外に置いて、茲では專らフランスとイギリスとが觀察の主位に立てる。

さてイギリス近年の畫界に狂瀾を捲き上げた張本人は先年物故した斯界の奇傑ホヰツスラー (Mc Neill Whistler) である。ラファエル前派のロゼチ (D. G. Rossetti) 以後、イギリスの畫界で最も多く物議の種となり又運動の中心となつたものは、ホヰツスラーに若くはない。啻に畫界のみでなく文藝壇の全面にわたつて、彼れは最も卓抜な役者の一人であつた。當時彼れの交友には態度の文人として奇矯の名を博したオスカー、ワイルド、今の詩壇の棟梁たるスヰンバーン等もあつたがホヰツスラーが荷つて居た運命は寧ろ此等の人々のよりも意味深いものであつたらしい。

ホヰツスラーはアメリカの生れで後パリーに學び、イギリスに住んだ。所謂藝術界のアメリカ魂の人である。由來イギリスの文藝史には昔から本國魂と外國魂との對照がよく出て居る。かのロマンチシズムの波が十九世紀上半の文壇を漂はした頃は、其の狂熱の調子が何となく平生の沈着なイギリス風と違つて、文壇全體にフランス革命やドイツのスツールム、ウント、ドラングの香ひを帶びて居た。シエレーやバイロンが藝術と實世との矛盾に悶えて母國の道德を小さしとし、南方イタリーの空を望んで流浪し出たのも、一方に於いて此の意味である。その後半世紀、文壇は再び此の國本來の常規に復した氣味である中に、ひとり異彩を放つて高走らんとしてゐるもの、前にはロゼチ等の一味がある。ロゼチは傳記家の言ふ如く、四分の三以上イタリーの血を引いて生まれた人、從つて其の事業に大陸的風格の添つたのも異しむに足らない。續いてはアイヤランドが其のフランスに連なる人種上の關係から、常にイギリスの文藝に風變りの人物を供給して、外國趣味との連絡

を保つ役を務める。故のワイルド今のショー等の如きが即ち例だ。是れに更に外國趣味の一産地を加へたのがアメリカである。アメリカ本國は元來人種の上から言つても、諸文明の陳列所又は比較研究所といふ資格を具へて居る。言はゞずん〳〵と新しいものを取り入れる性質を持つて居るのだ。その上新國のせいか、或はドイツあたりの血の多分に交つたせいか、一面アングロサクソンであると共に、他面に粗剛といふか野趣といふか、イギリス本土に見られない一種の荒い調子を含んで來るのがアメリカ文明の特色である。荒削り、無遠慮、アンフヰニッシュド (Unfinished) オーデーシアス (Audacious) といふ趣は所在に認められる。之が軈てアメリカ魂の短所でもあれば長所でもある。新しい活動の氣は多く此の粗野といふ皮の剝げ切らない所に生ずる。ヨーロッパ文明の將來を論ずる一派の論者がいふ如く、今後幾世紀かにわたつて新文明の發掘地となるものがロシアとアメリカであるとすれば、ロシアからは、或はまるで原質の違つたものが出るかも知れぬが、アメリカからは質の違つたものは出まい。むしろヨーロッパに既に在るものを化合させたり還元させたりして、同じ脈の老衰した所へ原生の氣を注加し、之れを若返らせる。アメリカ魂がイギリスの文藝に點加せられる時、そこに何等かの新運動を起こすのは此の意味に外ならない。畫界の近時がすなはち之れを證する。我々はロンドン現代の畫壇に指を折つて、肖像畫家の泰斗サーゼント (J. S. Sargent) を得、壁畫で第一流のアベー (E. A. Abbey) を得、理想畫から新派に往つた人物畫の大家シャンノン (J. J. Shannon) を得る。此等の人々はみなアメリカの血をイギリスの藝術に注いでゐるものである。而してホ井ッスラーは即ち其の隨一人なのである。少なくともサーゼントと相并んで此の國畫壇の最高位を二席までアメリカ魂によつて占領してゐたことを思へば、イギリス美術とアメリカ魂との關係論の生じたのも決して無理はない。ホ井ッスラーは死んでも、イギリスが國內に對し、また大陸に對して聳え立たんとする最高峯は依然アメリカ系のサーゼントに存してゐ

る。イギリス現時の畫界からたゞ一人の代表者を出せといつたら、識者は必ず此の人に第一の指を屈するであらう。格式から言へばワッツ (G. F. Watts) は死んでもローヤル、アカデミーの總裁でクラシカルな理想畫に高雅の一體を具へたポインター (E. J. Poynter) もゐれば、精妙美麗あらゆる寶石を溶かして畫いたやうな裝飾畫を作るを以て名高いアルマ、タデマ (L. Alma-Tadema) もゐる、けれども現代のイギリス畫壇で生脈の最も強く打つ部分を求めれば此れでなくして彼れであることを疑はない。

斯くの如くしてホヰッスラーとサーゼントとは、實にイギリス近時の畫界で最も多く生きた部分を代表する二大家であつた。而してまた此の兩者は根柢に於いて生命を同じくして、アベー、シャンノン等と共に種々の方面から相通じた一つの傾向を形造つてゐる。所謂イギリス畫界の「新藝術」(New Art) 又は「近代主義」(Modernism) が即ちそれである。前に名を擧げたクックといふ評論家が、藝術上の無政府主義、虛無主義、破壞主義と罵つたのも是れを指すに外ならない。

二

以上アメリカといふことに稍言葉を費し過ぎたかも知れぬが、是れが本論の要旨では勿論ない。此の點はおのづから別に研究せらるべき重要問題と信ずる。こゝでは唯それがホヰッスラー。サーゼントの名を取り出す端緒となればよい、そこでイギリス畫界の現狀に立ち戻つて、先づ水平線をローヤル、アカデミーの一派と假定すると、反動、新傾向などいふものは大抵之れと逆行する方面から見はれて來る。之は固より何の場合にも生ずべき自然の勢であらうが、其の昔ローヤル、アカデミーの出來たのに反抗して、ゼ、ソサイエチー、オブ、ブリチシュ、アーチスツが起こつて、今では以前ほどの反目軋轢は無いけ

れども、アカデミーに這入り得ない、從つて之れに抗爭の意を抱いてゐる美術家が往々此の會から驩迎せられ、今以て相對峙した二つの最大美術團體である。ちやうど昨秋文部省の展覽會と玉成會とが對峙したやうなものだ。近くは即ちホヰッスラーの如きもアカデミーには入らなかつたがブリチシユ、アーチスツ協會の方で始めて會長に迎へられて其の眞價を承認せられた。

同じ順序で十九世紀の末に新英國美術倶樂部 (New English Art Club) といふものが起つた。續いてまた萬國彫刻家、畫家、彫畫家協會 (International Society of Sculptors, Painters and Gravers) といふ者が起つて其の展覽會が開かれた。萬國協會はホヰッスラーを戴いて會頭とした。(ホヰッスラー死後フランスの彫刻家ローダンが會頭となつた)而して論談に作品に、盛にアカデミー派の朽廢爲す無きを攻擊しイギリスの美術界に全然新しい生面を拓かうと意氣込んだ。此の頃からロンドンの畫界には一道の低氣壓が見はれ來て、今まで潜んでゐた對抗の氣勢が表面に働き始めた。それから幾年かの間に、一般社會の進步した部分は漸く新派の方へ味方する形勢となり、新聞雜誌に見える展覽會評等の多數は新しい見方をするやうになつた。之れを彼等は名づけて「新批評」(New criticism) といつた。此に至て美術論壇は大體に於いてアカデミー派と新倶樂部派及萬國協會派との抗爭となり、舊派と新派、守舊派と近代派といふやうな對照となつた。勿論作をする側では必ずしも相限るといふやうな偏狹なことなく、新倶樂部派、萬國協會派の人でアカデミーに這入つてゐる人もあれば、其の作品をアカデミーの展覽會にも出す。アカデミー派の方でも、凡ての會員が同じやうな守舊黨といふ譯でもなく、其の中におのづから雜多の傾向が潜んでゐる。たゞ雙方の最も相遠ざかつた所から概見して、抗爭の氣が其の間に蟠つてゐるのである。されば同じ

新派に屬すべき人々でもホヰッスラーの如きは抗骨組のチャムピオンでサーゼントの如きはアカデミーの花形役者となつた。斯く見て來ると近年の活氣を呈して來たイギリス畫界の中心動機は何うしてもホヰッスラーに歸せざるを得ない。

而して前に擧げた『十九世紀美術』の著者マクコール氏はホヰッスラー黨の一人で、新倶樂部派に屬する畫家兼評論家の錚々たるものである。從つて其の『十九世紀美術』乃至其の他の評論文は取りも直さず此等新派の戰陣から放つ砲彈で、クック氏の『藝術に於ける無政府主義』は之と直接間接に應戰する舊派の雄たけびの聲と聞かれる。中にも『十九世紀美術』は夫の批評家シモンス氏が激賞して、ラスキンの『近代畫家』以來の好美術論となす所、畢竟シモンス氏等亦た新派と意向を同じくするためであらう。

三

前段のやうな形勢で新舊兩派對立する、其の內容は何ういふ意味か。即ち所謂新派の美術が主張するところは何れにあつて、舊派はそれを何と見るか。是れを說けば先づ繪畫上の最近事の一面が明になる。

上に擧げた新英國美術倶樂部と萬國彫刻家畫家彫畫家協會とは各新運動に對する自己の立場を其の名によつて標示してゐる氣味である。新倶樂部はすなはち新といふ一字に最も其の特色を發揮し、萬國協會は其の萬國といふ形容が當然携へ來たる結果すなはち外國の影響に最も多く特色を存すると言つてよい。玆で新派は凡て在來の畫法を無視し破却して、寸歩たりとも新しい事をして見やうといふ傾向に外ならず、又萬國の影響とは、就中フランス及日本から來る影響で、中心は夫のマチー。モチー等が印象派（Impressionism）と北齋、廣重、探幽、光琳其の他の日本畫に於ける色彩法粗描法等にある。され

ば此の二意義を概括すれば、印象派及日本畫を後援にして新風を興し、以てイギリス在來の舊風から脫しやうといふに歸する。更に之を約して言へば、新派が最も重きを置く所は色彩にある。在來の畫といふ中から描圖 (Drawing) を取り出して之れを色彩と對立せしめ、描圖を重んずるものを凡て舊派と見る。即ち描圖を輕んじて色彩を重んずるのが新派の最大特質であつて、新派とは殆ど色彩派 (Colourists)の別名といつてもよい。彼等は色で畫界を革新しやうと企てた。描圖派色彩派の對照にはもつと深い意味もあるが先づ色彩派の主張の一例をホヰッスラーに求めやう。

四

ホヰッスラーが其の文集『敵を作る優しき術』(“Gentle Art of Making Enemy ”)の中の有名な句に、

“......The story of the beautiful is already complete......broidered with the birds, upon the fan of Hokusai, at the foot of Fusiyama.”

と言つてゐる。美の物語は近世のヨーロッパの藝術に盡きないで、ギリシャのパーセノン宮の大理石彫刻や、日本の富士の麓で北齋が書いた扇の繪に盡きてゐるといふ意味で非常な傾倒の意を日本の美術に捧げた言葉である。彼れが一代の事業は初め彫畫に於いて大名を博した外、油繪では人物畫で千八百七十二年アカデミーの展覽會に出し、翌年パリーのサロンに出して始めて傑作と認容せられた彼れの母の像、是れはパリーのルクサンブール美術館に今藏せられてゐる。又千八百八十四年のカーライルの坐像 千八百八十八年のレディ、カムベルの立像等が最も有名な代表的作物で、其の相通ずる特色は何づれも一見して明である。彼れが最も私淑したヴェラスケスの沈んだ底强い調子から一家を拓いて、薄黑い沈痛な色調の中に、一

種の空氣の固まりのやうな、ふわりとした覺束なさを加へて神秘の味を出したものが彼れの人物畫の通相であるが、試にブレスラウの教授ムーテル氏(R. Muther)が其の著『近世繪畫史』(History of Modern Painting)の中でレデイ、カムベルの肖像を見た時の印象を記してゐるのを借りると、

千八百八十八年ミユンヘンに開かれた萬國展覽會英國繪畫室の大壁の中央に一つの全身畫像が懸つた。モデルは脊の高い、ひよくすらりとした婦人であつたが、其の容子がさながら見物から繪のうしろの方へ歩み去らうとしてゐるやうで、ちやうど頭を振り向けた横顏が、消え失せる前に最後の一瞥を跡に投げるといふ風に見えた。是れはレデイ、アーチボールド、カムベルで、イギリスで最も美しい婦人の一人である。此肖像畫で、彼の女はその凡ての媚に生きた。その華奢な體、その淺褐色の髮、その貴族的な手と深い眼ざし。(中略)全身黑い背景に對した灰色で立ち現はれて、たゞ微妙な灰色がかつた靑と鳶色がかつた灰白との調子に、ちよつとした淺褐色と、ちよつとした薔薇色とをあしらつて柔らかに生かしてあるばかり。それに拘はらず其の繪は空氣に滿ちてゐた。不思議に柔かな調和した空氣に滿ちてゐた。私は其のモデルが生きて、歩いて動いてゐるかと思つた。是れがゼームス、マクチイル、ホヰツスラーの大作である。

而して同じ著者は更にホヰッスラーが畫風に尋ね上つてゐる。此の畫家が若くてロンドンにゐた頃はロゼチのあの特色ある婦人の畫に心酔してゐたが、後印象派から形の柔かさと流暢さ及び空氣に對する感じを取り、日本の美術から色調の明るい調和、空想的装飾趣味、時々法はづれに出で來る意外の細寫、材の選擇省略といふやうなものを取り、ヴェラスケスから偉大な線と、黑及灰色の背景と、衣服の高雅な黑及銀灰白の色調とを取つて、茲に彼れ一箇の畫風をなした。さればフランス印象派の開祖マチー(E. Manet)がチヨークのやうな日光や、同じ印象派のベナールが目の眩むやうな光線の輝きは彼れ

には邪魔になる。彼れはすべてのものを灰色の夢のやうな調子で見、神秘な空氣のやうな調和で見る。ラスキンの寫實主義とは直反對であるし、ラフアエル前派の精細な寫實をも嘲る。凡て題目の興味で俗論に材料を與へるやうな畫を畫でないとする、といふのが其の大要である

斯やうな色彩上の特色を有する彼れの作は、風景畫に於いて最も著しい現象を呈して來た。彼れの風景畫の大部分には一種特殊の形容詞を冠らせてノクターンス (Nocturnes) シンフォニース (Symphonies) ハーモニース (Harmonies)等と呼ぶ。言ふまでもなくノクターンは夜の音樂又は夜の景色畫といふ義、シンフォニーは管絃合奏樂、ハーモニーは和聲又は調和といふ義である。例へば「青と銀とのノクターン」(Nocturne in Blue and Silver)「白のシンフォニー」(Symphony in White)「灰色と黄金のハーモニース」(Harmonies in Gray and Gold) 等、其の名稱がおのづから畫の特質を說明してゐるではないか。試みに彼れみづからの言葉で其の畫を語らせて見ると、其の講演を印刷した『十時』(Ten O'Clock) と題する文中に先づ其の主張を述べて、

自然が凡ての畫の要素を色と形とで有してゐるのは、樂器の鍵子板が凡ての音樂の調子を有してゐるやうなものである。(中略) 畫家に自然を自然のまゝに取れといふのは奏樂者にピアノに向かへといふに同じだ。

といふ繪畫と音樂との對比が彼れの畫風の萠すところで、彼れは之れを單なる修辭上の譬喩に止めず、文字通りに之れを實行しやうとした。彼れが更に言葉を進めて言ふには、近來眞の畫家の本領を忘却した論者が多い。彼等は畫を以て詩的標象主義 (Poetic Symbolism) と見做し、自然を取り扱ふにも、山を描けば、高いといふことの同義語と思ひ、湖水を描けば深いといふことの同義語、大洋を描けば廣いといふことの同義語と思ふ。即ち此等のもので高、深、廣を語らうとする、彼等

に取つては書は形象文字 (Hieroglyph) である物語の標象 (Symbol of story) であると。

蓋し繪畫史上の所謂題畫 (Subject painting) と彩畫 (Painted painting) とは、前に描圖派と色彩派と言つたのに應ずるのであるが、題畫は又文學畫 (Literary painting) 物語畫 (Taletelling painitng) 等とも綽名せられて、畫面が直接に與へる印象よりも、畫題が含む事柄そのものゝ想像が興味を與へる風の作品であることは言ふを待つまい。普通の寫實派及理想派が即はちそれである。是れに對して畫面の直接の印象に重きを置けといふ時は、畫面の直接印象の中心は色彩感覺であるから、色彩の整調が著い主要目的となる、色彩の整調が主目的となると同時に、之を十分にするためには如何なる形でか其の色彩を見はしてゐる形象が、犠牲に供せられざるを得ない、或場合にはそれが變形せられ、或場合にはそれが滅却せられる。此の點からして此の派の繪畫には常に一味の裝飾的風格 (Decorative) が伴ふ。凡ての色彩派の作品は必然裝飾的傾向を帶びて來る。

元來裝飾的といふ語の内容は非現實的といふ事で、花を描いても、鳥を描いても花鳥の象はたゞ借り物に過ぎないから、現實の花鳥と連なる必要はない。色彩なり線條なりが、自分等が特殊の原理によつて整調せらるれば目的は達せられる。友禪の染模樣の如きが此の好例である。けれども若し色彩の整調がこゝに行き止つたら、甚だあつけないものではないか、淺薄なる形式美の以外、殊更に自然の形象を描く理由はなくなつて了ふ。此等の點は殆ど論證を須たない。近代の色彩派の新しい出發點は是れからである

五

題書は排し描圖は排するけれども、其の根元に横はつてゐる一物をば排するを得なかつた。一物とは即ち自然である。題書描圖が齎らし來つた因襲の殼を脱却して自然の中核に直進しやう、成るべく圖象の附屬物に累ひせられないで、色彩から直ちに自然の生命に觸れたい。中間の人爲力に囚へられることを避ける。是れが即ち近代派の生ずる所以である。啻に繪畫のみでなく、あらゆる近代の文藝には此の意味がある。夫の文學に於ける自然主義以後の傾向も亦た是れに外ならない。底の知れた人工や理想に行止まることを嫌つて、一躍して耳聞目視の現實からすぐ人工以上、理想以上の自然の眞に連續しやうとするのが彼等の本意でなくてはならぬ。凡て中間を絶する思想である、哲學上にいはゆる直接派（Directism）である、佛者の好んで用ふる「即」の字主義である。現實といふことも、自然の眞といふことも、乃至印象といふことも、標象といふことも、神秘といふことも、排理想、排技巧といふことも、すべて此の一源から湧いて來るものに外ならない。間接主義と直接主義、人工萬能派と自然萬能派、クリスチャンとペガン、西洋的と東洋的、此等の大ざつぱな對照語が齎らす深意は茲にあると信ずる。以上の意味で近代の色彩派は色彩と自然とを直接に連合せんとする。例へば始めに言つたマクコール氏の『十九世紀美術』が一篇の骨子とする觀察は、シモンズ氏の言つてゐる如く、自然の感じ（Sentiment）が其のまゝ藝術に這入つて來たのを十九世紀の特色とする點に存する、即ち藝術家の節奏（Rythm）でなく自然そのものゝ節奏が出て來た。

ウフォチー（Uffizi）畫堂なるボチチェリ（Botticelli）の作『ヴォーナスの誕生』（Birth of Venus）にある浪と後のターナー（S. M. W. Turner）が書いた浪との如何に差あるかを比べて見よ。古人に取つては自然は人間の從位にあつたが、十九世紀に入つて後の自然は直に人間の生命である、宗教である、責任である、誘惑である。之れが十九世紀美術の新現象だ、といふを趣意とする。直ちに自然そのものゝ節奏をかなでやうとする、是れが新派の宣傳である。ホヰッスラーは音樂者が音を整

調する氣持で色を整調し、色彩を以て音樂を作らうとした。而して其の色彩音樂の則る所は自然の節奏に外ならなかつた。

彼れの書『十時』はまた記して言ふ。

やがて夕暮の霧がヴェールのやうに詩で以て川岸を包んで了ふと、見すぼらしい建物はひとりでに薄暗い空に消え込んで、高い煙突がイタリー風の鐘樓になり、貨物庫はそのまゝ夜の宮殿で、町全體が天空に懸り、神仙郷が我等の前に見はれて來る。旅人は家へと急ぐ、勞働者も學者も賢人も娯樂の人も一様に視力が止まつて事物が分からなくなる。其の時自然は始めて時を得て其の微妙な歌を自分の子であり主である所の藝術家だけに歌つて聞かせる——藝術家は自然を愛するから其の子であり、自然を知つてゐるから其の主である。彼れにまで自然の秘密は打ち明けられ、彼れにまで自然の教訓は徐々と明らかになる。彼れは自然の華を眺めるに擴大鏡を用ひて植物學者のために事實を採集するやうなことは爲ない。自然の燦爛たる色調や微妙な色合の選りすぐつたもの後の調和の暗示であるものゝみを見る人の目で、之れを眺める。

ホヰッスラーの自然に之く立場と、併せて其の畫面の趣が此の文で窺はれる。彼れの風景畫は夢のやうな夜の調子を現はすに最も妙を得て、全幅たゞ蒼や灰の一色の裡に、影のやうに黒い丘や建物の輪廓が浮ぶ、黄いろい燈火が三點五點覺束ない脈搏のやうに調子を生かす、所謂色の合奏樂によつて自然の神秘を傳へんとするに外ならない。斯やうな風の畫法はホヰッスラーの前に一人のターナーがある。印象派以下の近代派が祖と仰ぐものはターナーであること後に論ずる通りである。然るに其のターナーの發見者ともいふべき美術批評家の獅子王ラスキン (J. Ruskin) がホヰッスラーの反對者の先驅となつたのは、美術史上の奇運命だ。ラスキンは彼れを罵つて、繪具皿を公衆の面前に投げ出し、それを畫と呼ぶものだと言つた。

負けてゐないホヰッスラーは之れを名譽毀損として法廷に訴へ、勝訴となつて一ファーシング即ち一錢の損害賠償を受けると共に破産した。續いてラファーエル前派の勇將であつた畫家バーン、ジョンス(E. Burne-Jones) も彼れの有力な反對者の一人として、其の『灰色と銀とのノクターン』の一を悪いたづらのやうだと嘲つた。所がホヰッスラー一代の間異端として彼れを斥け、彼れもまた拗ねて陳列を拒んだロンドンの國民畫堂が、彼れの死後千九百五年に始めて其の作を入れた。それが恰もバーン、ジョーンスに嘲けられた右の畫幅であるとは、アイロニーのやうな廻り合はせである。

六

今一つ最後の例としてホヰッスラー乃至其の黨與に對する近時の代表的批難を擧げれば、それは即ち前揭クック氏の『藝術に於ける無政府主義』である。其の大意を摘むと、ホヰッスラーの反動的藝術 (Reactionary art) はあらゆる色を具へたパレットを捨て、一二三の單調の「調整」(Arrangement) を之れに代へんとするもので、早くターナーの成した所、また近くはフランスの新印象派(Neo-Impressionism)にも刺戟せられて遂に彼れが如き狂的のものになつたのであるが、要するに凡て從來の藝術の可とした事を破壞し去らうとするものに外ならない。粗暴な騷々しい刷毛使ひと暗示的な薄きたない塗抹 (Slap-dash blatant brush work and suggestive smudges)とが此等頽廢的近代主義 (Decadent modernism) の信者等の信仰箇條である。されば彼等はまた藝術の完成的 (Finished) といふことに對してスケチ的暗示 (Sketchy suggestion) を主唱することにもなる。すべて在來のよいものを破却しやうとする無政府主義といつてもよい。畢竟時勢が段々平民的になつて、大美術の複製がどし〳〵一般に行きわたつて、溢れて遂に一部の趣味を疲勞させた。この疲勞の發現が彼等の藝術となつた。努

力することを避け、考へることを避けて簡易に作をしやうとする。バーン、ジョーンスがホヰッスラーの藝術は困難の始まる所に終ると評したのがそれだ、といふのが最も烈しい攻撃の趣意である。舊派の立場からする反駁としては代表的のものと見てよろしい。

けれども要するに此等の批難は標準が違ふからの事であつて、事實近代派の藝術を累はすに足るものではない。むしろ本當の難點は新派の主張の根本にある。即ち彼等は色彩から直ちに自然の秘密に潜り入らうとする。而して一切圖象の意味を無くしやうとする。併しながら事實に於いて全く圖象を絶するに近い或る種類の音樂のやうな効果は、色彩のみでは未だ成功し得ない。唯の淺薄な模樣の外は、未だ全然圖象を拔いた色のみの名畫といふものに接した事がない。ホヰッスラーのシンフォニースもノクターンスも皆それぞれの風景といふ圖象だけは借りてゐる。少なくとも是れだけの圖象を借りなくては、自然の秘密を暗示する力が足りない。問題は此の所に殘つてゐるのである。彼等が絶せんとする圖象といふには、もつと込み入つた意味があるのではないか。

七

多くの場合に着いて廻る人文史上の一つの對照は、自然と人間の消長である。或時は自然が人間を掩ひ或時は人間が自然を掩ふ。人間の勝つた文明と、自然の勝つた文明とは、場處によつても分かれ、時代によつても分かれる。個人によつても分かれる。文藝の上でいふと、大體に於いてロマンチシズムは人間の勝つた傾向で、ナチュラリズムは自然の勝つた傾向である。從つてロマンチシズム時代では、人間が自分の力を恃むことが盛んで、所謂自己の覺醒と共に、自然をまで自己の配下に立た

せやうとする。乃至自然はたゞ人間の心内を通過してのみ發現すると觀、自己心内に展開があれば、それを以て直に自然そのもの丶展開だと考へる。人間の力で自然は動かし得られ増減し得られる。人間の頭の産物は自然の産物よりも貴い。少なくとも自然の最も貴い部分は人間の頭の中のみに發現する。斯ういふ風に思ひ做すのが人間本位から來た風潮である。ロマンチシズムの藝術は、其の超自然的、熱情意的、理想的、現實改造的な所でよく此の事實を示してゐやう。之れに對してネチュラリズムの詩代は、人間が自己の力の及ばない方面を一層多く觀る。延いて自己を小なりとして大自然の懷に投じやうとする。如何に人間が矜つても、現に自然が先例を示して吳れないものは、半點も心に思議することを得ないではないか。人間が自然を征服するといふけれども、科學者は依然としてエネルギーの不增不滅を說く。人間は詮ずる處自然の土に湧いた一介物として他の動植物と何の擇ぶ所も無い。我等のあらゆる指導、あらゆる標準、あらゆるインスピレーションは之れを自然に仰げ。ソロモンの榮華と野の百合の花の對映は常に思ひ出される眞理である。斯う考へる時に自然本位の風潮となる。靜に客觀の現實を觀照させ又は自己現實の働きを觀照させるネチュラリズムの藝術が此の風潮を代表するのは言ふを待たない。

ロマンチシズムとネチュラリズムとは文藝上一般の問題であるが、十九世紀の繪畫の上に人間本位と自然本位との傾向の見はれるとき、そこに一種特殊の現象が生じた。それは即ちヒューマニズム (Humani sm) とネチュリズム (Naturism) の對照である。假に前者を人間本位と譯し後者を自然本位と譯したら最も其の意に近からう。ヒューマニズムといふ語は最近ヨーロッパの思想界に行はれて所謂プラグマチズムの別稱のやうに解せられてゐる。併しながら、十九世紀文藝の上に早くから當て嵌められてゐるのとは、根本に通じた所もあるが、違つた點も多い。文藝上殊に繪畫上のヒューマニズムは元來ロマンチシズムの自然の結果又はそれから派出したもので、夫のセンチメンタリズム (Sentimentalism) などゝ相通じ、凡てのもの

に感傷を寄せる、詩人バイロンやキーツ等に見えた感情誇大の傾きの一面と見てよい。すなはちあらゆるものに感傷を寄せる結果、人間自己の感想を直に非情の自然物にまで移し、自然物をも人間として取り扱ふ。若くは人間の感情を語り歴史を語らんが爲めに自然物を道具に使ふ。人間本位眼で凡てのものを見る。人間が自然の上に影を投じてあらゆる自然は人間を説明するための寓意のやうに見えて來る。つまり自然を人間に引き直さねば承知しない思想である。而して此の風潮の最も著しく見はれたのはイギリスの繪畫の上であつて、例へば動物畫を以て古今第一と稱せられたランドシーヤー(E. H. Landseer)の後期の畫の如き、また現在でリヴヰエール(B. Riviere)の畫の如きがそれである。ランドシーヤーの『戰爭』と題する畫が軍馬の戰場で斃れる所を畫いて、人間の戰死の苦惱と同じものを現はさうとし『亂射』と題する畫が牝鹿の射られて血を垂して絶命してゐる所を子鹿が無心に乳をあさつてゐる圖で、人間の同じやうな、哀れを出さうとしてゐるのなぞ其の適例と見られる。此の種の畫をまたイギリスでパセチック、ファラシー(Pathetic fallacy)といふ、似て非なる悲哀とでも意譯すべきであらう。

之に對してナチュリズムを見るときは、是れ亦ナチュラリズムと根本に於いて相通ずるものであるが、始めは專ら畫壇に用ひられて、一派の人々がヒューマニズムの反對の行き方をしやうとしたのである。即ち人間を避けて成るべく自然な畫かうとする、動植物なり風景なりをのみ畫く。また其の自然物も成るたけ人間の力の加はらぬやうに、最も普通に見られるものを、最も普通に畫く。人力で探し出したり、工風をしたりする必要のあるものは避ける。人物などを畫くよりも鳥や花を畫く方がよい。鳥や花も唯の雀や唯の薔薇の花がよく、それも唯の雀は雀として、唯の薔薇は薔薇として寫して、決して雀以上、薔薇以上のものなんか加へてはいかない。

茲までゝ見ると、チチュリズムは結局自然に、より多くの興味を持ち、自然を自然として描くといふに歸するが、併し自然本位の傾向は之れで行き止るものではない。自然を自然とするといふことから一歩をまたげば、人間をも自然にするといふ階段に這入らざるを得ない。自然が人間を掩ひ蝕する意味は此所に至つて最も顯になる。而して此の階段はやがて夫の自然主義の發足點である。ワーヅワースは山林を見、羊の群を見る目で人間を見て、此等のものゝ一つになる所に自然を見た。また十九世紀末の自然主義は人間が動植物と連り、土や空氣と連なるところに眞の意義を見んとした。凡て自然の立場から人間を見て人間を自然に引き直さうとする精神に外ならない。

八

以上の光りでホヰスラー等が唱へる所を見ると、其の畫題を斥け物語畫を斥ける所に、ヒユーマニズム、ロマンチシズムを嫌ふ心は明かであるが、彼等は其の以上にチチュリズムをも斥ける。單なる風景畫、動物畫、靜物畫は、それが如何に精細に寫されてゐても、寫眞に外ならない、畫家は擴大鏡を用ふる寫眞師ではないといふ。寫生派、寫實派を斥けるからチチュリズムもおのづから斥けられるのである。のみならず彼等は進んで自然主義其物の大部分をも斥ける。此所からが即ち彼等の立場の困難となる始まりである。

繪畫上の自然主義には後期の發展に屬する印象派に先だち且つ相幷んでフランスのミレー (J. F. Millet) イギリスのミレー (J. E. Millais) 等の本來自然主義がある。自然主義と寫實主義との主要な區別の一つは寫實主義が其の寫したゞけの眞實に滿足するに對して、自然主義は其の寫したゞけが同時に全自然全人間を一摑にしたやうな廣漠たる背景を率ひ來たる所に

存するのであらうが、此の全景的發相と局部的發相との關係でネチユラリズムにも種類が生ずる。本來自然主義は飽くまでも客觀の局部的發相に忠實であつて、それがおのづから全景的發相に達するやうに進み、印象的自然主義は全景的發相を直に畫家の主觀で飜譯して、一の氣持(Mood)といふやうなものにし、之を直寫することによつて局部的發相を簡疎にする。兩ミレー等の畫には、後に述べる如く既にこの二方法が幷用せられてゐると見られるが、しかもなほ其のフランス、ミレーの『穗拾ひ』が三人の農婦の落穗を拾ふ辛勞を畫くことで目的を達し、イギリス、ミレーの『休息の谷』が二人の尼の墓を掘る光景で目的を達してゐる點から、事相を主とする本來自然主義といつてよい。而してホヰツスラー等は此れをも斥ける。

印象派の畫になれば、モネー(C. J. Monet)が得意の海洋研究の強い色彩でも、ラフアーエリ(J. F. Raffaelli)が蕭洒な水邊の色彩でも、全面の上に一つの調子の明になるのは云ふまでもないが、それですら、なほ多分に內容の局部的圖象に負ふ所がある。モネーのあの圖の色調が傳へる意義は、海洋といふ暗示によつて始めて適當に生かされる。然るにホヰツスラー等の新派は是れをすら邪道と稱せざるを得ない羽目になつて居る。是れよりも更に一歩を進めて、殆ど全く局部的事相を拔き捨てやうとしたのが此の派の畫である。斯くの如くして片足は自然主義からすらも跨ぎながら、しかも尙ほ他の片足は自然の秘密に分け入るといふ意味で自然の岸に殘つてゐる。印象派では、足だけはまだ双方ともに自然主義に立てゐるといふ關係を、ホヰツスラーは最低度まで減殺しやうとして片足立ちになつた。されば彼れが跨いでゐる他の片方の岸に何であらうか。

九

他の片方には裝飾主義もあれば新理想主義も神秘主義もあるが、それを檢する前に印象派との續き合ひを明にして置く必

要がある。ホヰッスラー等の音樂派が源を酌んだといふ印象派の由來を明にするには、便宜のためずつと飛んで十九世紀繪畫の發端を一瞥しやう。

十九世紀繪畫の最要特色は前にマクコール氏も言つた如く、自然が自然として新しい意義を帶びて繪畫に這入つて來たことである。そして其の發端はイギリス十八世紀の後半に榮えたゲーンスボロー (T. Gainsborough) の風景畫である。是れがヨーロッパに於ける近代の風景畫の開祖であつて、同時にまた凡ての後の近代派が生ずる遠因といつてよい。西洋の畫壇にあつては風景畫はちやうど大自然に對する窓のやうなもので、少し畫壇の空氣が沈滯して腐りかけると、此の窓を開いて新しい自然の息を注ぎ込む。而してイギリスにあつてゲーンスボローについで此の役をつとめたのは、十九世紀前半のコンステーブル (J. Constable) ターナー時代で、其の次はすなはちホヰッスラー一派乃至同時代諸家から延いて今日に及んだ時代である。けれども特に興味ある點はイギリスの此等の諸家、中んづくコンステーブル、ターナー等のフランスに及ぼした影響と其の影響を更に新しいものにしてフランスからホヰッスラー等の上に投げ返した關係とである。ゲーンスボローの風景畫の價値は彼れみづからの時代には認められないで、單に人物畫家としての名聲のみを博したが、今日から見れば人物畫家として同代のレーノルヅ (J. Reynolds) と比べられる名譽よりも、近代ヨーロッパの自然畫の始祖として特絶の地位を占める方が、遙に優つてゐる。彼れの風景畫は、始めて忠實に自己本土の目馴れた自然を描いて、風景といへばイタリーを畫くといふ僞自然畫の俗習を打破した。而して後にコンステーブルが出て十九世紀の始めパリーに影響を及ぼし、フランス第一期の自然畫時代を現出した。

フランスの繪畫は十八世紀に於いて夫のルイ王朝の美麗な文明に應じロココ趣味の美麗な作品を生じた。それが次のナポ

レオン時代に於いて其の文明に應ずべき雄健、威嚴、統一の藝術を要求し、茲にダヴィー(J. L. David)等のクラシシズムの畫風が一代を支配することゝなつた。これが十八世紀の總じまいで、漸く十九世紀の新畫を芽含み來たり、人物畫ではアングル(J. A. D. Ingres)ルブリュン(Madame Le Brun)等が徐々にダヴィー派の舞[illegible]誇張的な不自然から脱して行くと共に、ゼリコール(J. L. Gericault)デラクルワー(E. Delacroix)等が、一躍クラシシズムの冷靜を破つて熱情あり生氣あるロマンチックの新風を起こし、風景畫及びジャンルはデカン(A. Decamps)に端を開いて、眞の近代自然畫の基礎たる一群テオドール、ルーソー(Theodore Rousseau)コロー(C. Corot)ミレー(J. F. Millet)クールベー(G. Courbet)に及んだ。是れが十九世紀前半のフランス畫壇の大體であるが、此の大體の中を貫いてゐた最大潮流は、言ふまでもなく後のナチュラリズムに注ぐものであつた。

中に就いてもフランス風景畫、風俗畫の第一隆盛期を形づくつたルーソー。ミレー。コロー。クールベー等に最も多く近代的傾向の途が地ならしせられたのは勿論である。コローの畫はスヰートだ、デリシアスだ、山水の中に小さく人間や精靈をあしらつて、そのまゝ一篇の抒情歌のやうに畫中の自然をして共に起つて舞はしめる。素人にも黒人にも好かれて、いかにも傍に於いて愛翫したいといふ氣を起させるのは彼れに如くはない。之れに比べて見ればルーソーはずつと自然的である、平凡な自然を平凡な自然として畫くといふ。忠實なナチュリズムの精神に合するミレーはもつと鋭い。恐らく此の一群に於いて精神の最も近代的なのは彼れであらう。其の『夕の祈』にせよ、『穗拾ひ』にせよ、常に人生の深い回顧を寓して、所謂近代的憂愁の調子に充ちてゐる。且つ彼れの作は風景畫から半ばジャンルの方に脱出したもので、人事を自然と合して畫くのが其の特色である。此の傾向を一層推し進めたのはクールベーであつて、自然の平凡卑小の人事をさながらに描かうといふのが

其の立場である。彼れは飾らない平民の爲の風俗畫家を以て任じてゐた。斯やうにそれ〴〵の特色はあつても、此等の人々に通じて、或は自然の光線を畫き空氣を畫くとか、或は平凡卑近の題材を擇ぶとか、或は畫の全局にわたつて一つの調子を殊に強く出すとかいふ點は何れも自然主義に歸趨するに於いて相合する傾向であつた。即ち凡て生きた自然を捉へやうといふ一つの願に外ならない。而して此の道を更に深く分け入つたのが即ち印象派である。

＋

印象派はフランス自然畫の第二全盛期を劃するものであるが、其形をなしたのは千八百七十年前後である。之が精確な樣子については今日世間に流布する記事に多少の不一致があるが、今其の比較的最も精しいと思はれる二三の文について之れを述べると、通例此の派は當時のアカデミー派たるクールベー等の冷かな寫實に反動して起つたものだといふ。表面の事實はさうであるが、併し今日から其の思想の根本に尋ね上れば、むしろクールベー等の續きと言つてよい。此に於いてか一方には此の派の端をコロー、ミレー、クールベー等に發すると論ずるものが出た。兎に角此の兩派の關係は今日から見て連續したものであると共に、當時の事實は反對に生じたものと定めてよい。その次に此の派の直接の刺戟となつたものはイギリスのターナーである。先にコンステーブルを通じてイギリスから刺戟せられたフランス畫界は玆に再びターナーを通じて同じ島國から新運動を刺戟せられた。

ターナーが、ひとりイギリスのみでなくヨーロッパの風景畫家として殆んど最高の地位を占めることは玆で說くに及ぶまい。其の燃え上るやうな海洋の畫で、今までの硬ばつた重くるしい描圖が空氣の如く疎散にせらると共に、所謂自然の感

情が非常の力を以て溢れて來た。色彩そのものが直ちに自然の感じであるやうになつた。眞の光線といふものが始めて稍完全に畫面に出て來た。若しホヰッスラー等なり印象派なりの畫を色彩の合奏といふなら、ターナーの畫面は色彩の悲劇といつてよい。印象派の創始者等は之れに感奮して其の新路を見出した。

印象派の發端はマネー。モネー。ドガー(H. G. E. Degas)等に歸するのであるが、中でも眞の創唱者は早く死んだマネーで、之れが爲めに最も多く奮鬪した世間方面の代表者はモネーである。今日ではモネーが最も知れわたつた代表者と見られる。彼れは普佛戰爭當時イギリスに遊んで、親しくターナーの光線畫風に感化せられ茲に全くターナーと同じ自然方面、就中海洋の研究に志し、遂にターナー以後海を解釋するものゝ第一人と稱せらるゝに至つた。

モネーが始めて印象(Impressions)と題する畫を描いたのは、イギリスに渡る少し以前千八百六十七年、ナポレオン三世の頃パリーでサロンに落選した繪畫ばかりの反抗的な落選畫展覽會が開かれた時であつて之れが今日の通り名たる印象派といふ言葉の最初である。けれども其の時は無論それが別に派名とせられたのでも何でもなかつた。然るにナポレオン三世の亡びた千八百七十一年パリーのナダール畫堂で開いたマネー。モネー等一派の展覽會には、モネーの例にならつて印象といふ名をつけた畫が澤山に出て「猫の印象」とか「土瓶の印象」とかいふ具合であつた。そこで或る批評家がこれを印象派の展覽會と呼んだ。是れが此の派の名の由來である。從つて彼等みづからは、始めのうちは單に獨立派と呼んでゐた。尙此の派の運動を最も早く認めて之れを推奬したのは文壇のゾラ(E. Zola)であつて、千八百六十六年に或る雜誌上で之れを論じ、爲めに讀者間に大反對を惹き起こしたといふ。

十一

此の派の主義の一つであつた繪のための繪といふことは、もと夫の藝術のための藝術(Art for art's sake)の思想の應用で、描圖に對して色彩の塗抹を繪畫の主眼とするのであるから、之れを極端に持つて行けば、色彩のために色彩を排列すればそれでよいことになり、印象の他の一面たる自然的立脚地と矛盾する恐がある。併し彼等は此れを或程度にまで止めて双方の統一點に立場を進めた。彼等みづからは今日でも描圖よりは色彩が先だと言はぬでもないが、其の實本當の立場は自然の眞を描かうがために色彩を借りるといふに歸する。彼等のやつてゐる結果がさうである。たゞ色彩を重んずるといふ唱說が、繪畫界の官覺的方面を覺醒した事は爭はれない。近代藝術の一大特徵は官能の鋭敏乃至感覺の尊重といふことである。繪畫上の近代主義が色彩感覺の鋭敏といふことを其の主要現象とするに至つたのは、主として此の派の功勞と言はなくちやならない。無論ヴェニス派の昔から畫に於ける色彩の地位の重要なことは言ふを待たないが、それを新しい意味で復活させて來たのである。文學に於いても音樂に於いても同じ傾向が認められる。

色彩及光線の上に新畫派の生ずるに至つたのは、前述ターナー等の影響も固よりであるが、其の以外に第一反對派の畫の不自然な色彩、第二當時の科學的研究、第三日本畫の影響といふ三刺戟に本づくことを忘れてはならぬ。

反對派のアカデミー畫、例へばクールベー等の流を酌むものは、其の描圖に於いてこそ現代の風俗をありのまゝに傳へると稱して、寫實もやつたが、其の色に至つては凡て不自然非現實である。依然としてイタリー以來の因習に因へられ、ラフアーエル等の使つた高貴な色調や理想的の色調が、十九世紀の乞食を描いても農夫を描いてもついて廻る。又風景畫にして

も、形だけは自然か知らないが、畫面の調和のために、空が空の色でなく、樹が樹の色でなく描かれる。家の中も野外も、朝も晝も同じやうな不眞實な色で、如何に光線に對する感覺が鈍いかゞ分かる。此等の弊を矯めやうといふのが第一である。

當時また科學的精神の勃興につれて、光線及色彩の研究がドイツ、フランス邊に起こつて來た。殊にフランスのシェヴロル(M. E. Chevreul)及び其の徒の色彩研究は少なからず印象派の人々に根據を與へた。彼等は殆んどシェヴロル等の理論をそのまゝ實地に應用せんとしたものと言つてよい。シェヴロルの名著『色の調和及對照の原理』はヘルムホルツ等の研究と相對して、此の方面に一期を劃するもの、原色、混合色、基本色、寒色、暖色等の事から、色の双互影響や、色彩原理から光線混合と色料混合との區別、乃至此等の原理を應用した實際方面の事まで巨細にわたつて實驗的研究を積んだものである。今日から見て必ずしも凡て新奇でもなければ正確でもないとしても、當時に於ける此の研究の効果は察せられる。印象派の之れに負ふ所あるは當然であらう。

第三の日本畫の影響といふことに就ては、稍精しく見て置く必要がある。

十二

千八百六十年代すなはち我が開國の頃からして、我が浮世繪類の彼の地に輸出せられることが漸く盛になると共に日本美術熱といふものがフランス。ドイツ等に起つた。殊に千八百六十七年のパリーの萬國展覽會は一層此の形勢を强め、ヨーロッパの美術家、美術愛翫家等は、今まで全く知らなかつた、新趣味を發見したやうに狂喜した。歴史家の記すところによれば、

モチー。マチー。ホヰッスラー。デガー等の畫家を始めとし、文學者のゾラ、ゴンクール兄弟等に至るまで皆爭つて日本美術を買ひ集めたといふ。勿論一つは珍らしいといふ意味もあつたらうが、もつと深い理由が潜んでゐたことは、其の結果で明白に證據だてられる。爾來今以てヨーロッパ人の日本美術を論ずるものは口を極めて日本畫の特絶したものであることを賞讃するのが例になつた。併し我々は此の賞讃が將來の日本畫を支配するものと思つたら間違ひである。

日本畫がヨーロッパの繪畫に與へた影響は、我々が本國に居て想像するよりも廣大である。其の重なる點を數へ見ると、前にも一言した如く色調の大膽、裝飾的趣味、暗示的畫風、線畫、といふやうな廉々で是れがやがて彼等の眼に映じた日本畫の特長である。中にも色調の大膽といふことは最も目ざましい結果を呈した。即ちキングスレー氏の『フランス美術史』(History of French Art—R. G. Kingsley) が言ふ如く、從來は同じ風景を描くにしても、赤い屋根、白い壁、黃い道、青い樹の色が、そのまゝ出ないで、ずつと沈められなければ調和しないと定められてゐたのが一度日本畫を見ると大膽な明い際立つた色のまゝで立派に調和してゐる。是れなら何も強いて夕暮れのやうな陰氣な色調にいつも拘泥する必要はない、日中の大びらな光線で見た色を描くがよいといふやうになつた。蓋し前に言つた色彩感覺の覺醒にぴつたり箝まつたのである。而して之れが忽ち種々の方面に影響を現はし、印象派でない畫家の畫にまで大膽な色調の試みが交つて來た。イギリスのラファエル前派の如きは、殊に此の方面に苦心して、イタリーの古色彩などを研究し、それを現代の色に生かす工風をした。其のため此の派の畫くものにはたしかに現代現實の色が大膽に染め出されたと見えるのも出來たが、併し結果は際だつた部分色の硬い冷たい排ぺといふ感を消し盡すことを得なかつた。現實の明い色になつて配色は大膽になつても、調和が取れないとか、調和の取れた色はやつぱり元の美化したり削減をした色になるとかの結果であつた。此の際に起こつて全く新

しい方法を工風し、以て此の難關を切り拔けたのが印象派に外ならない。次の個條の裝飾的趣味といふことは、日本畫に取つては、褒めた意味にも貶した意味にもなる。例の藝術の爲の藝術から言へば繪畫の行止りは或は裝飾かも知れないが、違つた立場から見れば、裝飾的繪畫は一體であり得ると共に、全體でも無ければ主要のものでも無い。藝術の深い要求は矢張り色の案排の奧に或物を望む。然るに日本畫の裝飾的な、何處かおつとりして圓み鈍み稚みのついた趣味は、大部分此或物を犧牲にする所から生ずる。即ち圖象として之れを見るとき、何と辯護してもそれが非現實を意味し、不自然を意味し、死を意味して、徒らに手巧の跡ばかりを想はしめる。之れが先づ觀者の反感乃至輕侮を買つて、其の以上に寬容の趣味を發揮して見た所で、おもしろい綺麗だといふくらゐが最上の感興となる。到底一層眞面目な趣味はあの稚態死態からは生じて來ない。ラフアエル前派のロゼチなども、イタリーの古畫に手本を得、又恐らく日本畫の稚拙的裝飾趣味に思ひ付いて其の畫に往々遠近法を破つたり、影を輕んじたり、色の輪廓を際立たせたりした裝飾趣味を加へて見たが、それはたゞ一部の好奇心に訴へたに過ぎないで、何の寄與する所もなく過ぎ去つた。又ホヰツスラー其の他フランスの所謂東洋派(Orientalists)の畫家等が東洋畫題を取扱ふ場合に、間々殊更に此の裝飾的不自然的な趣味を用ひた例も見受けるが、是れ亦畫壇の本流にはさしたる影響のない好奇繪で終つたのが多い。

之れを觀ると日本畫が洋畫に及ぼした裝飾的趣味といふのは、一半其の色彩にあるので、生々した美しい色をそのまゝ汚さず殺さないで使つて、而もそれが調和してゐる所から來る裝飾趣味を指し、決して其傍にある描圖の稚拙不自然といふ點を指すのでは無い。從て稚拙不自然と同義語に見做される意味での日本畫の裝飾趣味は事實少しも洋畫に影響を及ぼしては居ない。若し影響したとすれば、純裝飾美術即ち模樣畫の上にである。此の點は後の線畫の條と相通ずる。けれども

茲に他の半面がある。それは稚拙不自然と同義の裝趣飾味でもなければ色彩美と同義の裝飾趣味でもなく、日本畫の暗示的畫風が齎す裝飾趣味である。暗示的畫風といふのは、即ちホヰッスラー等が盛に取つた所の趣味で眞面目なものから一筆畫、漫畫等に至るまで、凡て描圖の筆を簡疎にして、要點のみを寫すもの、從つて之れを我々が見るときの第一印象は現實から外れたおもしろいもの、即ち裝飾的と云ふ感じであるが、併し此の意味での裝飾趣味は、第二印象以下では變じ得る。即ち始めはちよつと模樣など丶連想もするが、眺めてゐる中に不自然といふ感は刺戟せられなくて、却つて其の簡疎な圖象の底から複雜な自然が暗示されて來る。此所まで來ればもう裝飾的ではなくなる。裝飾的以上になる。此の畫風は勿論日本畫に始まつたのではないが、探幽光琳などが少なからず之れをヨーロッパに鼓吹したと言へる。

最後の線畫といふことは、日本では特殊の意味を持つて居て、また特殊の問題を殘してゐるがそれは今こ丶で論ずべきで無い。線畫としての日本畫が洋畫に及ぼした影響は、強いて求めれば、彫畫(Etching)鉛筆畫、ペン畫等の上にあらうが、併し是れは多く說く程ではあるまい。むしろ純裝飾畫の上に其の勢力を振つて、夫のアール、ヌーヴォーの如きものを生ずるに至つた。是れが最も顯著な事實である。彫畫などでは、線のために線を引いて針の力を見せると主張する人もあるが、併しそれは畫家の副産物であつて、中身と逆行しない範圍だけのことである。現代の彫畫家として最も偉大な線を彫ると稱せられるイギリス在住のレグロー(A. Legros)の作の如きですら、其の雄健な線が高すぎのやうに戞つてゐるに拘らず、最後の印象は矢張り其の圖象の生きた姿である。是れあるが爲めに其の線も生きて來る。若しあれが單なる線條のみの組合せであつたら、縱ら其の線條が雄健でも、要するにアール、ヌーヴォーの模樣以上に卓出することは出來ない。雜誌「スチュデオ」の記者がペン畫鉛筆畫を論じて、昔は描圖(Drawing)といへば線で描くことを意味してゐたが今は全く線を沒することによ

つて物の眞形を與へることを意味して來た。針尖で描く線畫すら刷毛で描くものゝ跡を追うて來た、といふ如く、線畫も結局は其の線といふ名を忘れしむるに至るのが極致であらう。それには西洋ならやはり影畫や鉛筆畫の範圍、日本なら墨畫あたりのみが此目的を達せしめるのでは無いか。洋畫でも水彩などに間々線畫法を用ひたのを見受けるが、概して裝飾畫の部類に屬するものゝやうだ。線畫の西洋に及ぼした影響はやつぱり主として裝飾美術の上にある。

十三

そこで論は再び印象派の事に返つて、以上のやうな影響の下に生じた此の派の主張は何れにあるかといふに、先づ其の印象といふ語に幾重かの意味があり得る。即ち先づ其の寫す事物の最も個的なる時間の現象を描きたい、最も個的な時間の現象といへば最も瞬間的な現象になる。某月某日の第何時何秒に經過した一瞬といへばそれが一番個的である。斯やうな瞬間的（Momentary）な刹那に消えて行く（Fugitive）ものに最も個的な所を見出だす。蓋し最も個的なものを捉へ得ればそれが最も精確な事實である。同じ意味からして又最も我れに接近した狀態で其の事物を描く、我れが其の事物から受ける圖象を順序も關係も明暗の度も變へないで、直さま寫す。是は畫家の實驗的現象其のまゝを捉へるのだから一層精確だ。而して其の外更に其の事物の一團が與へる氣持を描かうとする。是は我々が經驗する局部々々の事物の相關聯する所に生ずる漠然たる意義であつて明白な知識を待たずして我々が常に感知してゐる全面的背景的印象である。斯やうにして、畫家の頭に寫したまゝを、そつとして、動かしもしないで、瞬間的に背景の氣持と共に描き取らうといふのが印象派の立意である。從つて其の根本は出來るだけ密接に自然を捉へやうといふに過ぎない。

さて彼等は何うしてこんな、手に取り難い光のやうなものを描かうとするか。此所から彼等の科學が始まる。彼等は物の形象を分解して色から成り立つとし、而して色とは畢竟其の事物が大氣を通じ光線を借りて我を刺戟する力すなはち價値(Value)の種々に外ならないとした。其の結果最も忠實に自然の形 描くには色を忠實に寫すに如くは無く、色に忠實である爲めには舊來の色彩法を根本から革めなければ駄目だとし、自然が色を我々に與へると成るべく似た方法でやらなければならぬとした。從つて事物に附着して別々に存在してゐると思つた種々の色、すなはち部分色(Local tone)は誤りであると定まり、パレットの上で色料を種々の定着した色に混成するのは自然を殺すものに外ならないとなつた。けれども全く自然と同じやうに既成色のない刺戟力即ち價値のみを用ふることは人力では出來ないがため、シュヴロル等の說く所により、最少數の原色だけを假用して、之れが組合せで種々の價値を生じさせ様とした、赤、靑、黃、といふやうな原色のまゝを細かい點や線にして、幷べ施し、それが種々の價値に從つて眼を刺戟するとき、始めて眼の中で結合し、自然の場合と似たやうな手續で樣々の部分色を現ずる。色が先方になくして眼の中で成り立つといふ方式を取つたのである 斯うして上は全くの空白から下は眞黑い影に至るまで、あらゆる階段の色は凡て原色の價値の配合で出て來る。而して所謂原色の範圍性質や其の塗抹法等は人により流儀により種々であつて、例へばフランスのは靑地がゝつたのが多くイギリスのは赤地がゝつたのが多いとか又始めはたゞべた〳〵と蕪雜に施してゐた色料を後には精密に小さい點にして施すために點彩派(Pointilists)と呼ばれ、同じく小さい長い規則正しい線にして施すために線彩派(Linists)と呼ばれるといふ工合である。

是れだけの工風の結果、洋畫界の色調は殆ど一變したといつてよく、舊派新派に論なく、多少之れが影響を受けないものは無いといふ有樣となつた。一評家が言ふ如く、洋畫界の色調は此の以後始めて十一月の空から五月の空に出たやうに明る

くなつた。今此派の改革が與ふる利益の重なる者を言つて見ると、彼等は始めて從來種々の色調が硬ばつたまゝ、はつきりとした輪廓で割據して容易に調和しなかつた部分色の困難を脫し得た。色調を空氣の如く柔にして自然のまゝの大膽な色が凡て自由に溶け合ひ得るやうにした。又色が動き易くなつた爲、感情氣持といふやうな全體的のものが容易く出るやうになつた。つまり感情を受け見はす力が强くなつたのである。また今一つは色調が右の如く眼の中で始めて成立し、向ふで出來上つた色をそのまゝ受入れるのと違ふため、眼の働が必要になり、そこに一種の活氣を覺える。いはゆる色の震動（Vibration）がそれであつて、畫面に生氣を帶しめる効がある。以上は印象派が自ら認め又世間から認められて功とする所の箇條である、併しながら技巧の此方面に關しては、尙疑はしい點もあつて、全部凡て其の通りとは言へない塲合もあらう。其の邊は專門家が腕で決すべき問題である。繪畫上の色彩法は凡て印象派式でなくてはならぬか。現に之れを折衷し加味するものはあるが。全然是れのみで行くものは必ずしも殖えて行くと限らぬ傾は無いか。或程度までの色や影は比較的容易く出やうが其の以上の深さや遠近が出にくゝて、動ともすれば淺い平たい畫になる恐はないか。隨つて或種類の畫は此の方法とうまく適應するが、他の種類の畫は此の方法に適しないため餘りに明るく平たくなり過ぎて、美しい裝飾、美しい色彩と見えるだけに止まる恐はないか。結局此の新しい科學的傳彩が果たして舊來の全パレット式な部分色的傳彩法と同等若しくは其の以上に自然の限り無き形象と適應し得るか否かといふことは未定の疑問なのである。

けれども印象派の立意に存する價値は否むことが出來ない。今では機械的な傳彩法の方が此の派の眼目のやうに思ひなされてゐるが、實際の精神は、色彩で以て自然の最も眞實な刹那に肉迫するといふ趣意に存すること勿論である。其の他之れが結果として畫題が卑近普通のものを好むやうになつたり、描圖が一部を明細にして他部を粗描にする暗示的のものになつ

たり、又特別な色彩法のために變色の憂が少なくなるとか、一定の距離を置いて畫を見なければ光線が結合しないため物體が浮んで來ないとか、畫の周圍に空白を殘して、額縁も吟味してつけなければ色彩の相互影響で畫面の邪魔になるとか、又光線研究の上では朝夕の時間を描くことに苦心するとか、戶内の空氣と戶外の空氣とを書き分ける爲に戶外研究をやる。從つて戶外の光線に本當の色彩を認めるといふ所謂外光派（Plein-air school）とか、微細な事は玆で述べる必要も興味も少なからうと思ふ。

個人としては前に名を擧げた外、ピサロー（Pissarro）ルヌア（Renoir）シスレー（Sisley）以下一々記する限りでない。ドガーのパリー風俗、殊に下層の婦人や寄席に出る踊子等を畫くに得意なのは、モ子ーの海を好んで畫くのと一對、またベナール（Besnard）が近時の最大膽な印象派と稱せられること、稍離れてはセザヌ（Cézanne）が科學的冷靜と綿密周到の用意との中から、強い深い自然の感情を色彩に入れて一生面を開きかけたこと等、尙言ふべき點は多いが、印象派の大體論は是れに止める。

十四

色彩を主とする裝飾的傾向と現實自然の眞に觸れやうとする自然派的傾向との結合が印象派であるとすれば、ホヰッスラー等の新派も亦た根本は同じである。たゞ其の方法に於て、彼等は印象派よりも更に多く現實の助を斥けやうとする。隨つて自然派から隻脚を踏み出すことになる。其の踏み出した隻脚は何處を指してゐるか、ホヰッスラーは之れを音樂だといふ。此の場合に音樂といふ語には、感覺から直接に最後の靈的意義に連なるといふ神秘な意味が含まれてゐる。耳に音を聞く

だけで、それがそのまゝ何だか深い〳〵意義であるやうに思ふ。此の氣持を指すのである。即ち感覺卽靈といふ標象的傾向に外ならない。併し凡ての藝術の中で此の役目を最も完全に成し遂げ得るものは、音樂であらう。耳から這入つて來る感覺には不思議に此の神秘性がある。是れの反對の極に立つてゐるものは散文々學で、繪畫は其の中間に位する。色彩は如何に之れを取り扱つても、是れのみで音樂に於けると同じ効果は收められさうにない。此に於いて色彩の傍に自然の事象を借り用ひて、其の目的を達する。此點から見れば、繪畫は到底文字通りに色彩の音樂とはなり得ない約束を持つてゐる。音樂的にはなり得やうが其の以上はむづかしい。だから傍に自然の助を借りる。其の助の借り方に現實からするものと空想からするものとの二種類が生じて、茲に新自然派と新理想派とが分かれる。兩つながら神秘性を帶びた音樂的標象的のものではあるが、一は依然として印象派の進化したものといふ傾を有する。印象派から出て在來の此の派が明るいものを書きすぎたのに對し、夕暮や夜の神秘な暗い光線の地上に殘るさまを好んで描く一派乃至、ホヰッスラーの如きがそれである。是等をこそ神秘的自然主義又はユイスマンの所謂靈的自然主義と呼ぶべきであらう。又他の一はフランスのモーロー (G. Moreau) シュヴンヌ (Puvi de Chavannes) 等が代表する一派である。

モーロー、シャヴンヌ等新理想派を論じやうとすれば、ロゼチ等のラファエル前派乃至ワッツ (G. F. Watts) 等の新ヴェニス派に振り返り見て、此等イギリスの新理想派を研究しなくてはならぬ、始は之れをも論ずるつもりであつたが、紙幅の都合で他日に延すことゝした。

さて以上擧げた種々なる新派に對して、描圖を主とする史畫、理想畫、肖像畫、風景畫、風俗畫、靜物畫の凡てを舊派又はアカデミー派とは呼ぶが、併し此の方面內にもおのづから變遷があつて、結局は違つた途から同じ所に達しやうとするに

外ならないから、實際はたゞ描圖派と色彩派と言ふのが穩當である。而して描圖派近來の傾向は是亦た色彩派と同じく、大體に於いて自然に肉迫しやう、現實に復歸しやうといふことである。歷史畫、神話畫、宗教畫等が減じて、肖像畫が榮え、風俗畫が榮え、風景畫が榮え、水彩の發達が益々此等の傾を助けて、色彩の上には光線に忠實な印象派の影響をも取り入れ、畫材の上には田舍や下層の現代生活が多く描かれ、而して描法は昔の表面的な寫實から近代的な、內面を暗示するやうなものに移つた跡が見える。一言以て掩へば自然派的である。其の間には理想派的な運動も或はラファエル前派に於いて、或はワッツ等の新ヴェニス派に於いて、或はバイアム、ショー (Byam Shaw) 等の宗教畫に於いて、試みられないではなかつたが、大勢はやはり今言つた通りで、たゞ其の一角に於いてフランスの新理想派等が新自然派と神秘趣味を通じて接近する次第は前に述べた如くである。

されば最後に描圖派の新畫風の一例としてサーゼントの事を一言して此の文を終へやう。言ふまでもなく彼れがヨーロッパの畫壇に於ける地位は專ら肖像畫としてゞあるが、其の他に現はれてゐる新畫風の一つが細寫に對する疎描、部分的に對する指示的といふことであるとすれば、サーゼントの畫は此の傾向を代表的に具現してゐる。完成の態を避けて、未完半描の趣を殘すところに自然の生命を蓄へ、遠く十七世紀のレムブラントに返ると稱せられる。

色彩派たると描圖派たるとに論なく、歐洲近代の繪畫が赴くところの傾向は、此等の事實でおのづから察せられると信ずる。

美術講話

獨逸現代の音樂家

歐羅巴現代の音樂家、音樂指揮者に付て一言して見るに、歐羅巴の音樂といへば尠くとも現今までの形勢では獨逸が矢張り中心である。從つて歐洲の音樂家といつても、自然獨逸の音樂家の事になる譯であるが、無論我々は自から音樂が奏れるでもなければ、其方面に深い素養があるのでもないから、單に一般感美の上より門外評を加ふるのである、音樂も矢張他の藝術と同じく、原理に依り、規則に依り、技巧工風に依つて、到達し得るものには或る制限があると同時に、其制限を超越すれば其所は到底說明の出來ぬ、いはゞ生命の源といふやうな點があるに違いない。これを音樂を奏する者に付て見ると、特に西洋音樂に於ては、前に樂譜を据へて置て奏るのであるから、其譜を讀む事と指を動かす事とを學びさへすれば、誰でも其樂譜に書き出してあるだけのメロデーなり、ハーモニーなりの形式は出せる譯であるが、然しながらそれは眞の骨組またば型に過ぎないのであつて、其中心となつてこれを活すもの即ち音樂の眞の妙味の方面は此外になくてはならぬ。恰度我々が字を書いても定つた字であれば、其形ちだけは誰でも同じに書き得るが、其字の良否、生死の區別は、到底其字の點の數や劃の數の說明の出來るものではなく、いはゞ筆者の精神がどれ位其字の中に流れ出て居るかといふ點で、其字の生死が

決するのと同じ理窟であらう。即ち同じ一つの音鍵を敲いても、甲の人と乙の人の敲く刹那、其人の胸の底から發して指の先に傳はる其精神の工合で、同じ度の同じ音色の音でも違つたものになる。況んやそれが複雑な長短高低種々の音の結合上に現はれるに於ては、到底我々の知識力で分解し盡す事の出來ない微妙な精神の發現が、其裏になければならぬ。而して此精神表現の模樣が、奏せられたる音樂の生命であらうと思ふ。

而してかの西洋音樂の樂團に於ける指揮者（コンダクター）といふ者の司る所が即ち、此精神、生命の發揮といふ事であるやうに思はれる。幾百人の樂手が集ろうとも彼等が皆それ〳〵前に樂譜を据へて居る。且つそれ〳〵平常の稽古も積んで居るのであるから、譜さへ同じであれば何も指揮者は要らない譯であるが、それにも拘はらず諸君の知らるゝ通り、西洋樂團には中央に一段高く臺を構へて、概して聽衆の方に脊を向けたる一の樂長が起立して指揮杖を盛んに打振り、兩手を躍らせてこれを指揮して居る。あの指揮者が非常に重要な位地を占めて居るといふのは、畢竟樂手の精神を指揮者の精神に統一して表出するの必要があるからであらう。いはゞ樂團の精神生命の塊りが即ち指揮者である。

單に歌手または彈奏手吹奏手としての大家は別として、現時獨逸で最も大なる音樂家、音樂指揮者は――指揮者となるには當然樂手としてまたは作樂者として、先づ樂團を心服せしむる程の高き位地に上らなくてはならないのであるが――例へば先年までヴヰーンの帝室オペラのディリゲント即ち指揮者たりしハンス・リヒター、また現にライプチヒ大學の音樂敎授たるアルツール・ニキッシユまたはベルリン帝室オペラの指揮者たるカール・ムツク、または同じくリヒャード・ストラウスなどは尤も著名なものであらう。

リヒターは今は確かハレの音樂會の指揮者であつて、またリヒター自からの大きな音樂會なども組織せられてある、英吉

利へ獨逸のオペラ季節が終つて後獨逸から第一流のオペラが渡つて來る時などは、よく此人が其指揮者となつて來る。ニキッシユは、折々ベルリンなどへ出て來て大音樂會を指揮する。ムックは、今も帝室音樂を專ら指揮し、またストラウスと共に年々のベルリンの帝室オペラを交代して指揮して居る。然し今茲に專ら話して見やうと思ふのは、此最後に掲げた一人たるストラウスに就てゞある

ストラウスは一八六四年の生れで、まだ壯年であるが、渠が作樂家としての地位は、人に依つては獨逸第一と判定する人すらある。此人がデョリゲントとしての得意はワグナー物、就中其ツリスタン・ウント・井ソールデなどであらうと認められて居る。此人の作つた音樂が英吉利の公衆に殆んど初めて價値を認められたのは恰度私の彼地に居た頃即ち兩三年前の事であつたと記憶する。當時の批評に依ると、此人の樂風はつまり十九世紀末の時潮を遺憾なく發揮したもので、例へば感傷多恨にして情に富んだ所は、或る評家が呼んで音樂會に於けるシエリーといつた如き調子あると同時に、斷えざる精神の不安、懷疑、煩悶に合せて一種の冷笑的滑稽的の所を加へたものといはれて居る。其作のフォイエルスノート其他一二のオペラを除いては、專らシンフォニー音樂で、其主なるものはチル・オイレンシユピーゲル、またはトート・ウント・フエヤクレールング、またはアイン・ヘルデンレーベン、またはアルゾー・シユプラッハ・ツアラツーストラなどである。中にも此最後のもの即ちツアラツーストラは、かのニイチエに落想を得たもので、曾て渠がロンドンへ來た時に尤も熱心に奏でたものはこれであつた。此音樂に於ても渠が思想をそのまゝ音樂に打ち出さんとする力、又音の激越なものを好んで使ふワグナー式のところ又其一種佛敎的悲觀の調子と呼ばれた詞の中に、人生の形骸に包まれて居る精神が、赤裸々のまゝ形骸を破つて突き出んとする趣を寓したる等の特色は能く現はれて居ると評せられた。或る評家のいつた如く、ワグナーが感情の人間を音

樂にしたとすれば、ストラウスは思想の人間を音樂にせんとして居る。批評家のいふ所に從へば、此ツアラツーストラは先づ單純な音を以て大自然を謠ひ、それから進んで人間の靈魂の偉大なる追慕、憧憬および其歡喜悦樂の情熱を歌ひ、而して高遠なるツアラツーストラが青年の歌に及び、延いて靈魂の煩悶憂[illegible]より生ずる知識の問答（フユーグ）に及ぶまで、原詩の高大なる精神が歴々指摘せられる程に調べ出されて居るといはるゝ。然しながら一方には殊に英吉利であるからして之れに慊らず思ふ批評家もある。渠等はまたストラウスが時代精神病から脱出して、更に大なる音樂家とならんを望むといふやうな事をいつて居た。兎に角渠は前途尚長いから今後如何に發展するかは、世界の注目する所であらう。終りに臨んで、渠が當時英吉利の新聞記者と論じた事柄の中に、渠の美論ともいふべきものがあつたから、其大要を拔て置く。

渠曰く、音樂には絶對的の美とか、絶對的の醜とかいふものは無い。美とは畢竟自分が眞に感じた事を眞に發表するの謂である。畢竟藝術は爲し得るだけの力があつて、それを十分に成し遂げるといふ所に生ずるものである（クンスト・コンムト・フオム・ケンチン）。從つて美の理想といふものは漸次に變じて行くもので、今日美と感じたものも明日は美とならざる事がある。例へばワグナーの音樂にある不諧音の多くの如きは、最早今日の我々には不諧音と感せない程になつて來た。また日本人や埃及人等の喜ぶ所の音樂は、我々の耳には唯雜然たる騒がしき聲なるに過ぎず、されば音樂家は、要するに自分の思ふ所を如何にして十分謠ひ出し得るかと苦心すれば宜いのである。我々の思想を觀照する所に生ずる感情をば、音に現はす、其力のあるものが即ち音樂家である。といふのが即ちストラウスの音樂論の大要である。

英國最近の繪畫に就て

英吉利に於る繪畫界の最近の事に就て少しお話しをいたさうと思ひます。

英吉利には例の如くナショナル・ガラリー即ち國民書堂といつて非常に宏大なものが倫敦にある、で古今内外の名畫を隨分澤山に蒐めて居る。佛蘭西のルーブルに比べては劣るといふ人もあるが、而し倫敦には倫敦の特色があつて、其の繪畫の排列方などについても、特殊の工風を凝らしてゐる、兎に角世界で二番とは下らない大畫堂の一つである。それで尚この畫堂の外に今一つテート・ガラリー即ちテート畫堂といひましてテートといふ人の寄附に成つた、國民畫堂の支部の如きものがある、其方には最近の繪畫ばかりを集めてある、で倫敦などへ一寸見物に行つた人などが、往々國民畫堂の方ばかり見て、テート畫堂を知らずに歸る人があるが、愚な話しでせう。英吉利に於ける最近繪畫の大作を見て置かなければ、英吉利の畫を能く見たとはいはれない、それで此二つの畫堂は展覽會で價値の定つた模範的の傑作しか收めないが、此外にもまだ小い畫堂又は繪畫陳列所で、古いものなどの中々好いものを集めた所も澤山あります、例せばウオレース・コレクションスといふ陳列所の中の繪畫部に於る近世の佛蘭西畫なぞは、國民畫堂のよりも勝れて居るといはれる位でありますが、而し英

吉利繪畫の壯觀は國民畫堂及テート畫堂に於て其大體を窺ひ知る事が出來まする。而して斯樣に立派な繪畫を年々撰り出す展覧會は、是亦何人も知る所のかのローヤル・アカデミーでありまして、年々春の末から夏の始めに於て開かれます。夫れ以外にも會は隨分ありまして水彩畫協會展覽會であるとか、油繪協會展覽會であるとかいふやうな者が其主なるものですが、就中ローヤル・アカデミーに對して有名であり若くば尠くとも過去に於て有名であつた展覽會はソサエチー・オブ・ブリチシユ・アーチスツ即ち英國美術家協會の展覽會でしやう。

で前申したローヤル・アカデミーは今から丁度百三四十年前に創立せられて、帝室保護の下に隨分時としては不公平な處置もあつたのでしやう、ソコで夫から五十年ばかり經てこれに反抗して起つたのが即ち右にいつた英國美術家協會展覽會である。此方もローヤル・アカデミーと隨分激しい競爭をした後遂に帝室保護即ちローヤルといふ名を冠することを得る展覽會になつたのです。

英吉利の繪畫の特色といへば景色畫であるとか、亦は水彩畫であるとかいふやうに一般に認らめれて居ますが、それと同時に肖像畫も却々勝れたものが昔からある、これは畢竟寫實的といふやうな風格が總じて英國文藝の間には從來多くあるが爲め、自から斯樣な方面に傾き易いのかも知れぬ、而してそれと同時に例へばターナーの荒れたる海の景色畫等には寫實といふ域から脫して、作者の非常に强い感情そのものを之に寄せたといふやうなものもある、亦たレーノルヅの「唱歌團」即ち天使の圖であるとかいふやうな理想的な畫も隨分勝れたものがある、これらは過去の事であるが、現在に下つては例のラファエル前派の衰へて以來、寧ろ寫實的就中肖像畫などが一時全盛を極めて居ました、で其頂點を示して居る人はサーゼントでせう。此人の出世作といはれる畫は今から二十年ばかり前に描いた「カーチーション・リリー・リリー・ローズ」といふ

のであつて、其年のローヤル・アカデミーに大喝采を博したものである、これは友人なる或る畫家の家で二人の少女が提灯を點して花園で遊んで居た、それを見て感興が浮んだので、續て二三夜これと同じ景色を繰返さして貰つて、それを寫した畫である、でこれが七千圓ばかりに購はれてテート畫堂に收められたので、此畫なども單に寫實的といふよりも餘程リ、カル——即はち抒情的といふ趣のある好い繪である。即ち花園の……日本でいつたら夏草の露しとゝなる中に二人の可憐な少女が日本のブラヽヽ提灯を點じて少女の一人がそのブラヽヽ提灯を持つて上から窺いて居る所、周圍の靑み滲しみの勝つた景の中心に赤い提灯及其提灯の火の光りの反射した顏といふやうな取合はせで、確か少女の衣服は白であつたと思ふ、就中提灯の赤い色の出し方などが普通の赤さでなく、一種味ひのある澁みが出て居る、これを中心に全幅の景色が如何にも觀者の魂を其の中へフウワリと呼び込ませるやうな味ひである、で斯樣な畫も描くが併し此人は現時では英吉利第一の肖像畫家で、同時に世界の二と下らぬ肖像畫家である、獨逸のレンバハなどと幷稱せられ、確か獨逸の皇帝も此人に賴んで肖像を描かしめられた事があつたと思ふ、私の英吉利に居た間のローヤル・アカデミーの展覽會でも此人の描たチエーンバレン夫人の肖像などは善惡ともに尤も世評の集まる集點であつた。

それで此人の肖像畫風は、例のダッチ・スクール即ち和蘭派の肖像畫の系脈ともいふべきで背景其他の全體を極黒ずんだ力と重みを專一にしたやうなライト・エンド・シエードの使ひ方である、又近世肖像畫の泰斗といへば西班牙のヴェラスケスも其一人であるが、ザーゼントはツマリ尤も此人などに私淑して居たので、皆要するに相通ずる所ある畫風です。サーゼントの描た肖像畫を見ると、其肖像そのものがキヤラクタリスチック即ち特色的であると同時に、其手法が亦た非常に強い特色を持て居つて、展覽會に出た或肖像畫を美術眼の無い普通の觀者はまだ完く出來上つて居ない畫かと思つたといふ樣な

話もある。要するに肖像畫といへば、たゞ寫眞のやうに其人の顔に似れば能いといふだけなれば、既に寫眞を以て足れりであつて是れ以上に似させるといふ事は出來ないのであるが、若しこれを美術にしやうといふには其寫される人の特色が能く捉へられ、説明せられてあると同時に、畫家自からの特色が亦た其中に出て居なくてはならぬのである、これはいふまでもなく凡ての文藝に通じてさうであるが、サーゼントの肖像畫なども右兩面の特色が現はれて居る、そこが此人の一代に傑出して居る所以である。

序でに此人の癖を一寸申して見ますと、此人は寫すべき人を向へ据へて肖像を描くに最初の間二三度は必ずムダをさせる、又た筆を執つて其人の前に立ても氣が進まないと筆を抛て洋琴などを彈き始めて、自分の氣分が恢復して來てから取りかゝるといふ風で、隨分これに不平をいふ人もあるさうでありますが、而し結局何程面倒な思ひをしても此人に描て貰へば一代の名譽といふので、立派な人達が盛んに此人に肖像畫を頼むのでありましやう。又た此外にリヸーアであるとか、オーチヤードソンであるとか、ハーコマーであるとか、ウオターハウスであるとか、シヤンノンであるとか、彼の地で有名な畫家は數へ切れない程ありますがローヤル・アカデミーの會頭であるのがポインターといふ畫家であります、此人に就て一寸お話しいたしましやう。

本來の此人の畫法はどちらかといへばクラシカル即ちやゝともすれば形の勝つた方の、いはゞ整然とした畫風であつて、それと同時に亦た題目も希臘物を取るのであるが、近年サーゼントなどの風にかぶれて肖像畫などを隨分描いた、然るに最近恐らく世間の種々の風潮などに感じたのでもあるか、又ローマンチツクとクラシカルとの中間のやうな題などを描きました、二三年前の展覽會に出した「暴風雨の女神の窟」などは、即ち其例である。而しこれは餘り評判がよろしくなかつた、

めに、又た今年の展覽會などには多く純粹な希臘的題目を撰びました。此人の外にアルマ・タデマといふ大家がある、これは又た非常に綺麗な小い幅の繪の名家でありますが、二三寸四方の中にあらゆる色の寶石を鏤めたといふやうな畫風であつて、纖巧美麗といふ方では、まづ其頂上を示した畫風でありましやう、一二年前の展覽會に出しました繪など、それは例へば美しい女が恍惚として大理石の石垣の前に立つて眺めて居る、下は同じ磨き上げた大理石の石甃の眞中に池をたゝんで、其池には金魚が碧い水を透いて見へて居る、これを一とつの小幅にしてあるので其色の配合からいひましても、線の取合はせからいひましても、優美でそして唯もう綺麗であるといふ事は想像が出來るでしやう。序に言ひますが、此人は元とベルギー人で、英國に歸化したのです。

以上の畫家はローヤル・アカデミーの正會員であるが、其外一層新しい即ち補助會員であるとか、亦は全く會員外から出た人であるといふ部類の畫家にも隨分勝れたのがあります。

また近年物故した畫家に就て一言陳べて見ますと、先づホイッスラーとワッツとが最も大なるものでありましやう。ワッツは一方にラファエル前派、印象派の消長をも凡て經過したと同時に、所謂チォ・ヴェチシアン即ち新ベニス派の畫風を興した畫家であつて、即ち昔の伊太利のチ、ヤンなどが描きました跡を趁ふて、特に大幅の壁一杯のやうな所謂壁畫風の繪を描きました、で壁畫風である結果は强い大きな鮮な色を使ひこなすのに非常に特色を有つて居る、一寸玆に壁畫といふ事で思ひ出すが日本畫といふものを壁畫風としての研究といふ事は面白い問題であらうと思ふ。さてワッツは此畫風が壁畫的であると同時に、其題目も所謂寓意畫若くば宗敎畫の部面に屬しまして、これで一代を風靡したものである、がそれが近時の寫實的風潮の爲に一時稍蔽はれて居た、然るに此三四年以來亦々大に理想的若くば寓意的といつたやうな畫風が盛り返して來か

よつて、今更のやうにワッツを說く者も出て來たのです、此人は地位からいつても年齡からいつても、英國畫家の第一流でありましたが先達て亡くなりました。

前申したテート畫堂へ行つて見ますと、特に大きな一室が此人の畫ばかりで充たされて、ワッツ室といふのがあります、此人の繪で尤も有名なのは「希望」と題するもので、地球の上に一人の人が目かくしをして腰をかけて居る、即ち希望は盲目なり、といふ心から思ひついて種々の深い意味を其中に籠めたのであります、蓋しワッツの主義はかの一派の人等が唱へた美術は美術の爲めといふ主義に對抗して、美術は必ず人を敎へ導くといふ宗敎の如くならざるべからずといふ立脚地に起つたもので、此畫風が最近時に於て再び世人の注意を惹く樣になつたといふ事は、以て世の風潮の一斑を察するの材料になるでしやう、尤も此畫風繼承者としてはバイアム・ショーなどいふ人がありますが、到底ワッツほどの大作は出來ないのであります、たゞ現に去年の展覽會などにでもデスパイズド・エンド・レゼクチッド・オブ・メン即ち人間に嫌はれ退けられたりといふ題目で出た宗敎畫が、非常な注意を惹いたなどといふのも、幾らか此同じ傾向に關係したものではないか、勿論所謂宗敎畫即ち宗敎的題目を畫くものが目今の時勢で再び大に行れやうとは考へられないのであるが、兎に角肖像畫風のものに飽きたといふ氣味のあることは事實でせう。而して上に言つた繪は中間に基督が十字架にかゝつて居て、其周圍を種々なる種類の人がこれに對して或は怖れ、或は惡み、或は笑ひ、或は冷淡といふやうな樣々の表情をして過ぎ行くといふ圖柄であります。

それからワッツと共に前に名を擧げて置きましたホイッスラーは二三年前に死んだのであるが、同じくワッツと相對すべき大家で之はラファエル前派の中から出て、寧ろインプレショニスト即ち印象派の或る部分をも取り入れ、就中日本畫の

影響を澤山に享けた人である、此人はかの一時美術批評界の泰斗として仰がれたラスキンと不和であつて、それが爲めに一層名も世間に知られた人である、寧ろ其不遇な地位にあつた爲め、ローヤル・アカデミーに入ることが出來ず、爲めに自から反抗的態度を取つて、故意に其繪をこれに出さなかつたのであります。でそれがためテート畫堂などにも此人の繪は一とつもありません、却つて佛蘭西のルクサンブールの畫堂などに此人の名畫が殘つて居ります、英吉利でも其人の死んだ今日始めて此人の繪を畫堂に入れやうと焦つて居ります。ラスキンと不和であつたといふのは、今から四十年許りも前の事、ホイッスラーの繪をラスキンが評してこんなに只繪の具を公衆の前に廣げてそれで繪といはれるならば天下何物か繪でないものがあるぞ、といつた意味の非常な猛烈な攻撃を加へたので、ホイッスラーも頗る怒つて遂に裁判沙汰になり、ホイッスラーは一フアシング即ち日本でいへば文久錢一文の損害要償を受けた。是等の事實がホイッスラーをして一層有名ならしめた理由であらうが、兎に角老熟に及んで、此人の畫風が其昔のマンチリズム若しくは癖から脱化して、一派をなすに到つたのは爭へない事實である、例へば色をボンヤリとなすつて、其中に自から川向ふの市街を見せたり、山を見せたりする其外凡て色の使ひ方に特色を有つて居る、これが尤も多く佛蘭西の印象派及日本畫から享けた影響なのでありましやう、其外此人の描いたものには日本に關した題目のものもありますが、それらは風韻があればあるといふものゝ格別好い繪とも思はれません、此の人の描たもので尤も有名な一とつは其母の肖像で、これは今巴里のルクサンブールの畫室にかゝつて居ります。

此外ラフアエル前派の末及印象派の末、ポインチリストの事などに就ては其中に亦た陳べる機會もありましやうと思ひます。（談話筆記）

繪畫談

日本畫の歐羅巴繪畫界に及した影響に付ては、近時我邦でも多少議論があるが、尠くとも傳彩法で、日本畫の影響が歐羅巴の繪畫界に現はれたのは爭ふべからざる事實である。でそれが如何に大に、而してまた如何に長く續くべきかは、精細に研究しなければ斷言する事は出來ませぬが、日本畫の流行の最も盛んであつたのは、今から二十年許り前であると思ひます。無論日本畫といつても此場合には、北齋歌麿などを主としたものである。で其以外の趣味は甚だ多く解せられて居ない。亦今でもそれ以外の畫風の日本畫を如何なる程度まで咀嚼し得るか、亦これを咀嚼し得る者の數が如何に多くあるかは問題であります。二十年前の書物や雜誌を見ると、次のやうな事が言てある。即ち

日本の美術特に北齋の如きは、今や本國日本では却て輕視されて、歐羅巴で眞の研究が盛んになつて居る。而して例へばホイツスラー。チッソー。アルバート、ムーアの如き、皆日本畫の影響を受ける事の大なるを、自から承認して居る書家ある。今の處歐羅巴に於る日本畫の流行は、ファッション（流行）といふよりも、寧ろクレーズ（熱）といふ程の位置に達して居る……。

などゝいつて居ります。

右の内でも就中ホイッスラーが近年に於る英國の大家で、而して日本畫の影響を最も多く受けた人である事は此前回にも一言しましたが、佛國では例のアンプレショニズム（印象派）……特に其印象派から進んで行つた所の新アンプレショニズム若くはポインチリスト（點彩派）に到つて日本畫の影響を最も強く感じたといはれて居ります。然らば日本畫の影響が如何なる風に出て來たかといふに、前に申した如く專ら色の上にそれが見えて居るのであつて、特に全體の色の調子を鮮かな對照色のまゝで統一して見せるなどの事を工風して居る、これが日本畫の彩色法から生れた一つの結果であるといはれてゐる、然れども之れと同時に此節日本で能く行る寧ろ輕薄な、淡彩を使つてぼかすといふやうな行き方は、歐羅巴の人は却て好まない。或る美術眼の有る歐羅巴の婦人が曾て言つた事がある。日本では日本固有の色の塗法が漸次滅んで行くやうではないか。あの昔の浮世繪などに出て居た所の、强い而して味の有る色の塗法は、近來の日本畫には餘り見られなくなつて、。我々歐羅巴の人が何時でも眞似の出來るやうな、佛國あたりへ往けば何程でも見付りさうな色の塗法ばかりが流行つて居るやうではないか。我々が奈何して斯樣强い一種特得な美しい色を日本人は出し得たかと思つて研究して居る。古い彩色法が、近來殆んど見られないのは殘念である。と言つて居つた。

日本畫の中で歌麿は暫らく措き、北齋があの如く、歐羅巴に歡迎されたのは、曾て誰かも言つて居た如く、主として其畫いて居る題目が、近世の歐羅巴の文藝に通じた特色である所のナチュラリズムと通ずる所のある點であらうと思はれる。即ち寧ろ題目を下層社會若くば普通に見醜いやうなありふれた社會に取つて、それを其儘に寫して來る意味が北齋などが似て居る。從つて彼れの畫は日本繪畫の中で最も寫實的であつて、且題目が活動のある社會を現はして居る。或る意味で强いキ

ヤラクタリスチックなエキスプレションを持つて、書がすべて動いて居る。これらが歐羅巴人に喜ばれた所以に相違ないのであります。

日本の繪畫を見て無論其特色が、アイデアリスチックで且デコレーチヴ（裝飾的）である點に存して居ると認めるのは識者の說であるが、一般に言つて其アイデアリスチックである中にも、尙一味の寫實を求めるといふのは彼等の傾向であつて、寫實といへば語弊があるが、寧ろ生命……其生きた所を求める其點に於て、稍もすれば日本畫は其要求に應じ難くなる。餘りに人形的になつて居て、多數の人は日本畫は皆左樣のものと思つて居る。或る時私が大學の教授に『國華』の中に出て居た畫を數々見せた所が、其の中で一番先に取り出して歎賞して止まなかつたのは狙仙の群猿の畫であつた。で日本にも亦斯樣な寫實派の畫家が居るかといつて酷く感心して居つた。以て歐羅巴人が如何に心の底に寫實を求むる傾向のあるかは想像せらるゝ所であらうと思ひます。日本の繪畫の線の妙味といふものは、多數の歐羅巴人には解つて居ないのが多い。勿論日本の線畫も線のみに餘りに重きを置て見て行くと、始めの中はよいが往々嫌になつて來ることがあります。が兎に角日本の線畫は、畫に生命を認めた上でなければ好い味が消える。然るに西洋の普通の人が線畫を見ると、畫の上の生命を見得ないでかの國に於る窓畫の類と早合點をして了ふ。西洋では窓畫といふのが、重大の地位を占めて居る一種の裝飾美術であつて、例へば寺院の窓などの玻璃に描くものである。これが色と色との間をば常に太い黑い線で區劃を立て行く。畢竟これは光線を透しての裝飾の意味が主であるから線には何の意味もない、線は唯色の境目である。然るに日本畫の線をば直ちにこれと思ひ比べて了うからして、日本の線畫を窓畫と思ひ做して了ふ、亂暴な話であります。

亦た或者は曾て雪舟の畫の寫眞版を見て、要するに渠の畫は悉皆スケッチではないかと言つた。それは理由のある事で、

例へばかのレンブラントのスケッチの如きは、今非常に尊いものになつて所々の畫堂に集つて居るが、これ等は誰が見ても殆んど日本で言つたら雪舟などの畫を見ると同じ心持ちである。亦た去年死んだ獨乙のメンツエルなぞも眞物の油繪なぞよりも却てその下繪やスケッチの方に餘程おもしろいものがある。これ等が或る意味で日本の雪舟派などの素繪と似通つた所があるやうに、歐羅巴人には見えるのであります。

佛蘭西のアンプレシヨニズムと、英吉利のラファエル前派とは、種々の點で同じ運命を有つて居る氣味がある。特に其出立點が一種の寫實主義若くば自然主義であつて、而して確に其一面を畫風の中に所有して、而も大體の調子は却て反對のローマンチシズムとか、理想派とかいふものに近いといふ結果になる點など、兩方とも似て居ります。佛國の印象派は或る評論家の言に從へば、かのコローやルソー等のローマンチシズムに反動して起つた結果といふのでありますが、兎に角始めの旗幟は寧ろ極端に、科學的な寫實的な精神から來て居た。即ち色彩の上で我々が普通にローカル、トーン（部分色）を、存在して居るものと認めるのは、間違ひであつて、これ等は光線の我等が眼を刺戟する其價値に由つて出來る相違に過ぎないので、畫家も亦た其畫の上に直接の部分色を塗るのは自然の方則に違つて居るから畫面には唯二つか三つかの原色を塗つて、それが我等の眼を刺戟するに及んで始めて我々が普通に考へて居る明暗の度、即ち光線の價値が種々に現はれて來るやうに爲なければならぬといふのが根本の意である。即ち非常な寫實派たる所以である。然れども其結果は全體の畫面が極大まかに一調子の色でもつて描き出されて居る。近くへ寄つて見ては細々した形ちはなく、離れて見ると全局の上に種々の景色が出て居るといふ面白味になつて來て居る。ラファエル前派の畫でも始めは正直に誠實に、自然を寫すといふのが標榜であつて、細かい點に於ては極端にまで寫實を行らうとしたのでありますが、全體の調子に於ては、反對なローマンチックな強い

情緒の表現を主にした畫風になつてしまつた。これはラフアエル前派の畫家の中でも專らロゼチ及バーン、ジョンスの畫から來たもので、これを普通にロゼチ、ツラヂションと呼んで居ります。

それで印象派は啻に今尙ほ繪畫壇の主要な地位を占めて居るばかりでなく、歐羅巴の凡ての畫風に影響を及ぼして、如何なる畫風でも多少印象派の影響を彩色法の上に有つて居ないものはない位であります。之れに反してラファエル前派の方は印象派よりも更に多く其盛りを過ぎ去つて了つた意味がある。然れども勿論今尙ほ後繼者は、例へばケーレー、ロビンソンとかバイアム、ショーとかいふやうな若手に命脈を續けて居るのであるし、他の舊派に影響を及ぼしたことの大なるは何人も認める所でありませう。且最近數年に於て、此畫派の畫は夫のワッツの畫風などゝ双んで、再び世の注意を惹くやうになりかゝつた氣味があります。尤もラファエル前派の榮えたのは一千八百五六十年頃であつて、其尤も衰へた頃と思はれる十年許りも前の書物を見ますと、ラファエル前派は今や一つの冗談と認められて、これを名告るのは耻とする風があるとすら言つてある。それが最近思想界の傾向に伴れて、亦た稍復活し來らんとする氣味なのでしやう。（談話筆記）

新裝飾美術

前回の記事の中で日本の繪畫が概してデコレーチヴ即ち裝飾的であるといふことを一言した。これは勿論内外人共に夙に認めてゐる明白な事實で、我が美術の特徴が尤も此方面にある事も同じく承認せられて居る。日本人の繪はすべて模樣になるといふ事は、西洋人の屢次言ふ所で、是れは一方から言へば貶した意味になり、一方からいへば其模樣的裝飾的の所に特色があるといふ意味にもなる。かの有名な美術史を書いた佛蘭西のリュブケは、日本の美術は自然主義のものでも一種の空想的自然主義になる。といふたと記憶するが、此點が即ち日本の裝飾的美術に異彩を與ふる所以である。例へば同じ燭臺の足を拵へるにも普通の西洋の型で行けば、無意味な一本の棒を立てゝ、それに種々な唐草模樣とか、今日でいへばアールヌーヴォーとか、其他曲線直線の美を絡ませた位の裝飾をするのが關の山である。然るに日本の意匠になると、直ちに燭臺の軸が鷺の立つてゐる形ちになり、蓮の葉の展た形ちになる。即ち裝飾的美術でありながら、一面寫實的美術の精神を取つて、それを或る存在物の形ちに寫し上げてしまふ。其所が即ち裝飾界に於ける一種の自然主義である。これも勿論今日は言ふに及ばず昔の西洋の器具類にでも絶へて無い型とはいへぬが、極めて乏しい、それが日本に於ては尤も多く見るべき裝飾美

術の方式である。また啻にかやうな裝飾的自然主義の美術のみならず、其外に出でゝも日本の裝飾美術には確に一種の特色が發揮せられて居らう。即ち固有の色彩に於て其特色があるのは申すに及ばず、線に於て尤も特殊の點が現はれて來て居る。これは色々な理由もあらうが、一つは例の日本畫從來の特色があつた所の線畫の久しい熟練からして、美術家の所謂線のムーヴメントに一種獨特の造詣があるからであらうと思はれる。で、あるから將來繪畫彫刻などに併せて我工藝的美術、就中裝飾的美術の上には左程骨を折らずして尚十分の新活動を世界の舞臺に演ずる事の出來る理由があると信ずる。今でも隨分大きな店では行つて居るといふ事であるが、尚一歩進めて斯樣な意味での意匠鍊磨を專門とする大きな團體の如きものでも組織したら有益であらうと思はれる。たゞ斯やうな場合には、彼の固陋な國粹保存や淺薄な西洋趣味迎合や、俗惡な東西折衷やの以上に立つて大局の上から將來を豫測するだけの見識を持つて仕事をするのが肝腎である。

それで此日本の裝飾的美術といふものが、西洋の裝飾的美術に影響した今までの著しい現象の一つは、即ちかのラールヌーヴォー又はアールヌーヴォー即ち新藝術と通稱せられる一種の模樣法である。元來此十九世紀の後半に於る歐羅巴の裝飾美術界には、先づ二つの大きな新勢力があつたと言つて宜しい。其一つは即ち右のアールヌーヴォーで、他の一つは英吉利に於るウォリヤム・モーリスの裝飾美術である。で、普通には此アールヌーヴォーは、其名が示して居る如く、佛蘭西を本元にして世界に廣つた新藝術のやうに一寸思はれるが、然しこれには種々說を立てる人があつて、必ずしも然うとはいへない。一八九七年に佛蘭西で、ラール・ヌーヴォーと號して一つの展覽會樣のものが開かれて、デラエルシユ。ダルペーラー。ダンムースなどいふ美術家等が、始めて室內裝飾器具などの新藝術の發表をしたといはれて居ますが、然し此時の新藝術の中から果して今日の所謂アール・ヌーヴォーの模樣裝飾が、始めて其端を發したのであるか如何かは解らない、私は寧ろ元と

ケンブリッヂに教授をしてゐたチャールス、ワルドスタイン氏が、三四年前に公にした説の方を確なものであらうと信ずる。であるから、今左に其の説を參酌して大略を話して見やう。が、全體ならば其前にアール・ヌーヴォー其物の説明をして置くべきであらう。佛蘭西のラ、フィガローの一記者は、曾てこれを呼んで、「ヌーイーエとムートンの骨との美術」即ちうどん菓子と羊肉の骨とを繼ぎ合せたやうな美術といつたと言ふが、然し今日は日本でも既に廣く行はれてアール・ヌーヴォーといへばあれかと人もうなづくやうになつて居るから略しませう、唯此の一種の裝飾法が、歐羅巴の到る處に瀰蔓して居つて、大陸諸國は勿論、英吉利などでも近年特に盛んに行はれて來て居る。或る英吉利人が數年前に言つた事に、大陸に旅行するとホテルの壁も天井も階段の欄干もテーブルの上も床の敷物も盡くクル〳〵と渦を卷いたやうなアールヌーヴォーであるから目が廻るやうだといつて居ましたが、全く事實其通りである。最近時大陸では既に稍此式が飽かれんとしつゝあるとの説もあるが、それは未だ然し事實の上には現はれてゐないといつてよい。目下に於る裝飾界の最も大なる勢力は矢張これである。それでワルドスタインの曰ふには、歐羅巴就中英吉利の室內裝飾の意匠界に革命を起した所のモーリスの勢力は、矢張それに次で同じやうな革命を起した所のアールヌーヴォーにも及んで居る、アールヌーヴォーはモーリスの裝飾美術、と日本の裝飾美術との結合である。と、いつて、そして尚、いはく、何も此の美術の元祖を爭ふといふ譯ではないが、想ふにアールヌーヴォーは、本來亞米利加から來つたものらしい。それはかの一八七五年の費府で博覽會のあつた時に、諸國の美術が同地に集つた、そこで從來亞米利加に於ける陳腐な室內裝飾法に倦きて居た、北亞米利加の美術家等は其新奇を求むるに熱心な眼をば、英吉利のモーリスの美術に注ぐと同時に、日本の閑じい美術に注意して、玆に此二つのものゝ結合を企てゝ、そして出來上つたものが今日のアールヌーヴォーと呼ばれるものゝ萌芽である。そして就中此裝飾法をば木彫物なぞ

に多く試みて見た。で、このアールヌーヴォーの萠芽は漸次發達して來て、かの畫家エリウ・ヴェッダーが有名なエドワード・フヰツゼロールドの飜案した波斯の詩人オマール・ケーヤムの詩文の挿畫を描くに到つて尤も明らかに、斯樣な流派の起りつゝあつた端緒を示した。而してまた恰度同じ頃に發刊せられた、センチュリー・マガヂーンといふ雜誌の表紙の裝飾が尤も明らかに此式を示して居た。而してアール、ヌーヴォーの模樣法は實に專ら此雜誌の表紙などが媒介になつて、歐羅巴大陸へ入り込んだものらしい。それが却て今日では佛蘭西を本家と思ひなされるやうな形勢となつた。と、いふのが右のチャールス・ワルドスタインの考證である。然し果して其起元は、亞米利加であるか、將た佛蘭西であるか、これは別問題として、アールヌーヴォーの中に、日本の線のムーヴメントの入つて居る事は、爭ふべからざる事實であると思はれる。序でだから一言して置くが、モーリスといふ人は、知らるゝ通り英吉利の繪畫壇に一新派を立てた所のラファエル前派の錚々たる一人で、ロゼッチ。バーン、ジョーンスなどゝ双び稱せられ、且詩に於てもロゼッチ等と同じく立派な地位を保つた人である。が本來が意匠專門家で、此人の意匠の脈は寧ろゴシック即ち歐羅巴に於る古來の美術の系統中で尤も男性的な剛健な所を特色とした樣式に屬するもので、此の人が新しい裝飾意匠を案出して、大きな會社を建てゝ、壁紙から窓書器物の模樣などに到るまであらゆる室內裝飾に新しい趣味を開發しやうと力めた結果、英吉利の裝飾美術は大變化を惹起し、近世の英吉利乃至歐羅巴の室內裝飾の主もなる樣式は遂に此モーリス式に成り了つた。で、あるから先づ今日の所、就中英吉利の室內裝飾などは、モーリス式か然らずんば頗るハイカラ式になつて、アールヌーヴォーといふ趣きである。其外アールヌーヴォーと離れて、日本趣味といふやうなものも入つて來て居ないではないが、而しそれはまだ歐羅巴に於る裝飾的美術界の一派をなすといふ程の地位には達して居ないのである。將來願はくば、其地位に達するの日あらんことをといふのが、我等の希

望である。

美術談

（一）美術の種類

美術工藝といへば範圍が極めて廣いから、到底二回や三回の講義で之を說き盡くすことは出來ぬ。玆では其の中の美術の方面、それも專ら西洋に限つたことを二三話して見やうと思ふ。

美術と一般に言ふ時は、文學に關係したものだけを除いたあとの藝術、たとへば繪畫、彫刻、建築、舞踊等を總稱した名になる。此等のものは、根本に於いて美といふ一つの共通目的を有し、それを現はす材料手段によつて種々に分たれるのである。即ち美を色や形で現はせば繪畫になり、音の組合せで現はせば音樂になり、土や石や金屬であらはせば彫刻になり、家屋の構造裝飾や庭園の鹽梅などで現はせば建築になり、身體手足の動作で現はせば舞踊になる。目的は常に美といふことにある。併し時としては此の目的が他の實用的の目的と聯合して存することがある。さやうの塲合には之れを應用美術と呼ぶ。建築の如きは殆ど常に人の住居といふ實用目的を第一とし、之さが構造などに美を寓するのは其の次の目的になる。繪

畫でも例へば模樣圖紋等の如くに、室内を裝飾する目的が主であつたり、衣服に染出するのが主であつたりする場合には應用的になる。彫刻でも、それが刀劍の鍔に刻まれたり、家の破風に刻まれたりする場合には應用的になる。されば應用美術は概して其の實用目的に合するやうに制限せられ變形せられるを免れず、不自由な羈絆せられた美術になる。美術は美を目的とするといふ點で凡て同一であるが、其の材料手段によつて繪畫、彫刻、建築、舞踊等に分かれて、其の目的の純粹であると否とに由つて純粹美術と應用美術、又は自由美術と羈絆美術とに分かれる理は是れで明かである。

（二）　美術の味の二面

凡そ美術を鑑賞するに内容と外形の兩面からし得ることは人の知る所である。此の兩面は二つながら重要なもので、本來は兩者合して一に調和する所に其の美術品の眞の味が生ずる譯であるが、事實は往々にして兩者の調和せず、並行しない傾がある。是れは美術品そのものゝ缺點から來ることもあれば、鑑賞する人の缺點から來ることもある。凡ての美術を鑑賞し批評するにあたつて、伴ひ起こる困難は此の點である。例へば繪畫にあつては、其作品の色彩の妙であるとか、線法の妙であるとかいふものは外形である、而して僅かに此等のものに面白味がある、繪畫の美しさの中から此等のものを拔き去つたら、其の價値は餘程減ずるであらう。或種類の繪にあつては、殆んど此の方を唯一の生命とする。かの日本で紫派とか印象派とかいふ、西洋のアンプレッショニズムと呼ぶ一派の繪の如きは、色彩の妙味を除けばあとは甚だ貧しいものになる。又日本の狩野派などの繪から、其の線法の面白味を拔いたら、味は餘程減ずるに違ひない。次にまた此等の外形に對して内容の面白味を專一とする繪畫は、西洋で之れをテール、テリング即ち話をする繪と呼ぶ如く、中身の事物に多分に味がある。

無論繪畫である限りは、色彩も描線も相寄つて之れを助けるのであるが、而もなほ興味の中心がそれらの色や線でなく、中身の事物乃至事物の意義に存するものである。つまり題目が面白いから之れをうまく美術的に活現すれば一層面白いといふ風の繪畫である。我々が繪畫の批評などを聞く塲合にもよくあることだが、彼の繪は題や感想は面白いが技術が拙いとか、技術は巧だが題や感想が陳腐だとかいふ、此等は皆この內容と外形との不一致を證するものである。

彫刻について見ても同じ結果にある。楠公の銅像は其の楠公といふ人物を中心にした種々の感想の上に妙があると見れば內容の方であるし、其の像と臺との釣合ひとか、原型を刻んだ刀法の雄健とか優麗とかいふ所に、妙があると見れば外形の方である。

建築、音樂、舞踊等は比較的に外形を重んずる美術であるが、それでも矢張り或程度までは兩面を具有する。音樂の如きは、其の妙は專ら音の組み合せに存するのだから外形的であるが、進んで之れに歌を合せれば、そこに意味が出て來る。即ち音の組み合せそのものから來る美しさと、中の意味から來る面白さと、外形內容の二面に外ならぬ。舞踊とても、主とする所は手や胴や頭やの優美な運動にあるのだが、同時に其の踊りが意味をあらはして、樣々の感想を表するときは、そこに外形と內容とが成立する。建築は屋根の尖り具合や、柱の立ち具合、窓の切り具合などに美しいと美しくないとの別があるのであるが、それらのものが相寄つて、甲の建物は基督敎的な一種嚴肅な感想をあらはしてゐるが、乙の建物はイタリー的な美麗な感想を人に與へるとか見れば、そこにやはり內容の面白味が生ずる。凡ての美術は此の二面を調和させて味ふのが極致である。

（三） 繪畫の事

歐洲現今の繪畫は西洋紀元十四世紀頃のイタリーを以て始めとするのであるが、其の畫法にも色々の變化があるのは勿論である。始めは專ら中世の基督敎の寺院の納骨堂などの壁に畫くのは主であつたため、此の種の畫法をフレスコ繪すなはち壁畫と稱し日本の繪の具などに近い繪の具で描いた。之れは無論今日でもなほ壁畫に試みる人がある。然るに中途で油に溶いた繪具即ち油繪具が發明せられて、今日のいはゆる油繪の畫法が發達し遂に之れが歐洲繪畫の中堅となるに至つた。近世になつてまた水彩畫の畫法が生じ、之れも今日まで可なり用ひられることは、人々の知る通りである。併し在來の形勢では水彩畫には水彩畫の描き得る範圍があり、油繪には油繪の特色があるため兩者の描くところがおのづから相違し、水彩畫は概して小さい景を寫生的に書くのに適し、油繪はずつと大きなもの、理想的なものにも適するといふ風である。たゞ近來水彩畫でも油繪の描き得るところを凡て描き試みやうとする傾向が此の方面にあるから將來はどうなるか分らぬ。けれども今日のところ到底歐洲繪畫の中心となるものは油繪であることは無論である。此の外、木炭畫、鉛筆畫、彫版畫等の畫法もあるが、こゝでは油繪を中心と見て、此の畫法の起原の事をざつと次に言つて見やう。

（四） 油繪の始め

西洋紀元十五世紀の始め頃、今のベルギー地方の畫家をフレーミッシュ派と呼んだ中にヴン・アイク兄弟といふのがあつた。此のアイク兄弟は二人とも當時の科學の知識に富んでゐたが偶然のことから油繪具を發明するに至つた。尤も其の以前

から之れが試みをやつた人があるといふことであるからして、アイク兄弟は之れを完成したといふ地位に立つのかも知れない。彼等は或時其の描いに壁畫風の繪に當時の習はし通り上から油を塗つて光澤を出し、さて其の畫を乾すために日光に曝した所が忽ち破損が生じて了つた。そこで何か日蔭で早く乾く油はないものかと色々工風の末、麻其他一二の油料が早く乾くものであることをたしかめ、なほ研究を加へて遂に之れを單に塗油として用ふるのでなく、之に繪具を溶かして用ふることを工風した。それが即ち今日に傳はる油繪の根原である。一たび此の畫法が發明せられてからは、非常の勢で諸方に傳播し、殊に當時繪畫の中心地であつたイタリーに廣まつて、十六世紀の始めには既に在來の壁畫風の畫法を壓倒するに至つた。此の畫法を用ふれば、第一日光や水氣に損せられる憂が殆んど無いのみならず、調色塗抹の上に非常の便宜を感じる。歐洲の繪畫が今日の發達を遂げて、彼れが如く强い彈力のある、豐富なものになつたのは、此の繪具の發明が與つて力あることを忘れてはならぬ。

（五）アムプレッショニズム

歐洲の繪畫界にまたアムプレッショニズムといふものがある。印象派又は紫派など日本では呼ぶ。此の派はまた歐洲では最近派といふ意味を有してゐる。つまり歐洲での最新畫風は此の派であるからである。今日では此の派が殆んど油繪の大半を風靡して、且つ直接間接に種々の方面に影響を及ぼしてゐる。此の派が起つてから、歐洲の繪畫は一革命に接したといつてもよい。日本からフランスあたりへ繪畫の研究に行くものは概して此の派に入るか然らざれば反對なアカデミー派と呼ばれるのに入るからである。全體の畫面が色彩の合奏といふやうな調子を有して、或は一樣に紫がゝつたり、或は青がゝつたり、

黄がゝつたり、緑がゝつたりしてゐる樣の畫風が即ちアムプレッショニズムである。アムプレッショニズムの起りはフランスで三四十年前、モチー。マチー。デガーなどいふ畫家が之れを創したのである。就中今日ではモチーが其の代表者のやうに見られてゐる。其の始め此等の畫家が時風に反抗した展覽會を開いて、其の出品畫の多くを何々のアムプレッション即ち何々の印象といふ風に似た名をつけて、アムプレッションといふ語を多く用ひたため、一批評家が之れを呼んで、アムプレッショニズム即ち印象派の展覽會と言つた、それが此の派の名の起こりである。されば單に其の名から言へば何でも自分の頭に印象せられたものを畫くといふ主義のやうであるが、實際はもつと複雑なものである。

此の派は第一に色彩の用ひかたを非常に研究した。彼等は自然界に見える凡ての色といふものゝ原理に溯つて、之れを其のまゝ繪畫に應用せんと試みた。即ち從來我々の目に見える色はみんな繪具を其の通りに調合して塗つたのであるが、斯やうに黑、白、赤、青、紫を局部々々によつてローカルトーン即ち部分色があると考へるのは間違である。畫家はよろしく二つか三つの原色を其のまゝ調合しないで小さい點か線にして並べて施し、それを觀る方の眼で受けて混ずればおのづから自然がやると同じ方法で同じ色調を出すことが出來る。つまり自然がやる通りの順序で色を出して見やうとしたのである。從つて明暗などといふことも、在來の如く明るい所は白くし、暗い影は黑く塗るといふことなく、凡て二つか三つの原色の具合で之れを見せやうとする。例へば紅と緑と黄とを原色とすれば、全面が此何れかの色で埋められ、全體に緑りがゝるとか紫がゝるとかいふ風になる。畫中の事物の形なども接近してゐては判然と分らぬが、一定の距離から見れば始めてあり〳〵と見えて來る。つまり太陽の光線が物を照すと同じ法則であらゆるものを寫し出さうといふに外ならぬ。科學的に色の原理に溯つて其れを繪畫に應用しやうといふのである。而して此の色彩法は種々の方面に影響して、今日では歐洲の繪畫の多分は

皆直接間接に此味を帶びてゐると見られる。

次に此の派はまた戸外の光線を實地に寫して、其時間の具合を示すことをも工風した。即ちたゞ室内の光線ばかりを描いてゐては、何時頃の光景だか分らぬものが出來る。午前の光線と午後の光線とでは事物の色の調子が違はねばならぬといふやうな細かい點に注意した。此の點から之れを戸外光線(プレーン、エヤ)の描法ともいふ。

又此の派は前に言つた如く、繪具を皿や板の上で混じないで、原色のまゝを細かい點にして並べ、少し離れて見るとおのづからそれが寄つて一の混じた色を作るといふ風にするところから、之れを點彩派(ポインチリスト)の描法ともいふ。

又彼等は畫題を擇ぶに好んで平凡なものを採る。卑近なものを採る。時としては穢ないものをわざ〳〵描く、そして其れを畫に化するのを得意としてゐる。其の他なほ種々の特色があるが、こゝでは専ら外形上の事だけを述べたに止める。

(六) 模樣繪

器具や家屋の裝飾に用ふる模樣圖紋などいふものも、無論畫の一部に加へるべき美術であるが、之れは大に應用的である。日本でも唐紙の模樣、衣服地の縞柄、書物の表紙などにさま〴〵の意匠があるが、西洋では就中室内の壁や天井に張る紙の模樣などが種々に工風せられ、之れから延いて色々の方面に影響する。歐洲で近代の模樣畫といへば、十九世紀の中頃すぎに出來たモーリス型といふものが一時霸權を握つてゐたのが、後にアールヌーヴォー型に其の半ばを占領せられた。モーリス型といふのは、イギリスの詩人にして美術家である所のウヰリアム、モーリスが創した圖案で、今日なほ多數の西洋家屋の壁紙などに用ひられてゐる模樣である。圖柄は千差萬別であるが、上品な穩健な男性的な所を特色とする。此の風が一時

は歐洲全體の模樣畫の流行であつた。

然るに二十年許りこのかた、アール、ヌーヴォー即ち新藝術と呼ぶ一體が行はれ始めて、非常の流行となつた。是れは人も知る如く線の際限もなく延びたり曲つたり廣がつたり狹まつたりしてゐる、あの圓轉滑脫な曲線模樣である。此の節は我が國の書物の表裝模樣などにもよく之れをもぢつたのがある。之れは三十年許りも前に先づアメリカから起つたといふ說もあるが、名のつく程になつたのは、十數年前フランスでの事である。而して其の意匠の中には日本の光琳模樣などいふものが加味せられてゐるのは爭ひ難い事實であらう。つまり西洋在來の模樣圖案に日本の光琳趣味を調和したものがアール、ヌーヴォーであると言つてよい。是れが今日の所では先づ最近の成功した模樣の型で、之れをさま〴〵に變化させて種々の方面に用ひてゐる。

（七）建築の事

日本でも古代の建物には美術として取扱はれてゐるものも無論あるが、新しいものでは、社會が貧乏であり、忙しくもあるせいか、實用の方が主になり過ぎて、美術的に家を建てるといふ餘裕は殆ど無かつたやうに見える。是れから恐らく大きな建物にはぽつ〳〵新美術を發揮したものが出來るであらう。西洋では古來種々の建築樣式があるのみならず、現今でも、少ししつかりした建物になると、皆それ相應に美術として裝飾することを忘れない。而して專門の人々が斷えず新藝術を造り出さうと努力してゐる。西洋で近代まで比較的に廣く行はれてゐる建築式はルネッサンス式といつて、イタリーを中心として興つた華手な樣式が第一で、つゞいてはゴシック式クラシック式など言はれて、きちんとした重々しい、威權のある風の

ものもある。また此等を折衷した折衷式と呼ばれるものもある。又最近は自然式といつて、實用を主とするけれども、實用そのものが美の目的に合するやうに造られるものだといふ主義などで新案を試みてゐるものもある。

建築に關聯して來るのは庭園美術である。されば庭園美術は建築の中に含めて見るを便利とする。クラシカル即ち古典式と呼んで人巧の極を盡したのが古くからある樣式である。就中十七八世紀頃のフランスに此の樣式が榮え延いて歐洲の諸國に及んだ。かの有名なヴェルサイユの庭の如きは即ち其例である。花壇でも池でも路でも、凡てきちんとした、定木をあてたやうな造り方で、織物の模樣のやうに築くのが極意であるから、見た所が高雅でおとなしくはあるが、味がない。すぐ嫌になつて了ふ。あまりに細工すぎるといふ感を與へる。折角の水や草木やが少しも自然の妙味を發しない。此に於いてか此の種の庭園の反對として自然的なものが起つて、今は却つて此の方が廣く行はれかけてゐる。尤も小さい庭などは、却つて古典的な方がよいといふものもあり、また自然的な庭にも所々に古典的な趣味を折衷したものもあるが、概して大きな庭になると自然的にする。之れをイギリス派の築庭法と呼んで、イギリスから行はれ出したのである。日本の庭園などはむしろイギリス派であるが、それにしても、日本のはまた一種特別のもので、大山水を箱庭的に縮寫するといふ趣味を常に有してゐるが、西洋のは、今一層自然的にして、其の中にある建物と折れ合ふやうにするのが主である。日本のは、活花と同じく自然であると共に大に細工的である。

ミロー、ヴヰーナスの秘密

事は少しく舊聞に屬するし、且つ其の後の成行を知らないから確たる判斷は出來ないが、去る頃のニユーヨークの新聞に、パリーのルーヴルにある夫の有名なヴ井ーナス女神の彫刻に關する重大な記事が出てゐた。若し是れが本當とすれば、ヨーロツパの美術界に取つては大事件である。世界の美術史上に一大發見を加へたことになる。

ヨーロツパの美術界で、女性を題にしたもので最も顯著なのは、繪でイタリーのラフアエルが筆を中心にした聖母像、彫刻でギリシヤのプラキシテレスが作を中心にしたヴ井ーナス像であらう。此の二つは、古代の畫家彫刻者が幾十百となく題材に取つて飽くを知らなかつたものであるが、其のヴ井ーナスの像について先づざつと說明して置くと、

ヴ井ーナスは人も知る如くギリシアの神話中で最も波瀾に富んだ女神の一つで、戀の神、美色の神、歡樂の神、笑の神、肉的快樂の神である。ギリシヤ名で之れをアフロデイテイーと呼び海洋の浪から生まれたとせられてゐる。天成の美色の上に、一種の魔力を有してゐて、美麗の容色は益々加る許り、それが爲天の神々の間に種々な嫉妬騷ぎが生じ、ヴ井ーナスみづからも幾多の神々と關係して、父親の違つた子供を澤山生んだ。夫のキユピツドと言つて、戀の弓矢を携へてゐる兒神な

ども彼の女の子である。ドイツのヴヰーナス山でタンホイゼルといふ樂手の騎士がヴヰーナスと肉の歡樂に耽溺した中古の傳説は、ワグナーがオペラになつて人の知る通りである。要するにヴヰーナスといふ名は戀、歡樂、美色の標象である。

斯やうなギヰーナスであるから、ギリシャで早くから彫刻の題に取られたのは固よりの事だが、玆に注意すべきことは、ギリシャの彫刻と言へば其の全盛期たる紀元前五世紀、フヰデアスといふギリシャ最大の名手を想ひ出す。然るにあれ程、普通になつたヴヰーナスの像はフヰデアスの作よりも一世紀後れた大彫刻家プラキシテレースの作の方が名高い。ヴヰーナスの像といへばプラキシテレースを連想すること、恰もマドンナの像といへばラファエルを連想するやうなものである。

是れには種々の理由もあらうが、其の重要な一つは、或る評家も言つた如く、時尚の變遷である。紀前五世紀といへば所謂ペリクレース時代でギリシャの文明が正に滿開の絶頂に達した時であるが、此の頃を代表するフヰデアス等の藝術には、不思議に道德の殼が一皮づゝかゝつてゐる、それが次の四世紀頃から、デカダンになる端緒とでも言ふのか、一方に因襲道德の皮を破ると共に、他方には肉的方面が漸く大膽に藝術と調和せんことを求て來た。ヴヰーナスの活動すべき時代となつたのである。此の變遷は最もよく女神像の服裝の上にあらはれて來た。

ギリシャの彫刻と言へばすぐ裸體像を連想する人が多いが、其の全盛期たる紀前五世紀のものには、却へつて裸體が少ない。あつても多くは男性であつて、女性の裸體は少ない。即ち女性が肉體を見はすといふことは殊に女神であつて見れば、威嚴を損する恐れがある。肉に對する羞耻の感が尙鋭敏であるから、大膽に裸體の女神像を刻む勇氣が無かつた。此に於いてか此の期のヴヰーナスは殆ど凡て緩衣を全身に纏うてゐる。又其の顏の表情の如きも端嚴一方に傾いてゐる。然るに次世紀を代表するプラキシテレースになると、今まで着物を着てゐたヴヰーナスが赤裸々になつて來る。此の時代が正にヴヰーナ

スのヴヰーナスたるを得る時代である。

プラキシテレースのヴヰーナス像では最も有名なのがクニードスのヴヰーナスといふので、小アジアのクニードス市にあつたもの、今は失はれて其の模造品がローマの法王宮にある。但し之れは腰から下半身を緩衣の彫り物で纏つてあつて、原形では無い。原形は錢印に寫したものから發見せられて、全裸體である。其の圖を見るに、例の通り體を頸、胴、膝の三段で文を取り、右の手を臍下に垂れ、左の手に着物を摑で居り。其の着物はだらりと垂れて瓶の口にかゝつてゐる。今湯に入らんとする所だといふ。顏面の無邪念にして而も僅に羞耻の氣を帶びながら自らの美色に滿足した女神の歡樂の相に於いて乃至肉體の曲線にあらはれた驚くべき生命に於いて、凡て此名手の手法を遺憾なく發揮してゐると稱せられる。昔其の町の一青年が、夜中此の像に近づいて戀慕の情を滿たしたといふ逸話がある。またプラキシテレースが此の像と今一つ着物を纏つた像と二つ作つて、友人に何れか一つを選び取れと言つたら、友人は裸體像を以て女神の威嚴を害するものとして着物を着た方のを持つて行つたといふ話も傳つてゐる。

所が西暦千八百二年に至つて、更に驚嘆すべきヴヰーナス像がギリシヤ沖のミロー島から掘り出された、此の方は模造でなく、原作であるらしい上に、其の出來の見事なことは、從來のあらゆるヴヰーナス像に比して拔群である。三千圓許りで購はれて、今ルーヴルの最貴重品の一となつてゐる。ミロー、ヴヰーナスは即ちそれである。世界の古代彫刻の遺物中で、最も美しいものとまで言はれてゐる。半身裸體で、兩手が缺けてゐる。又此の像は作者が今以て知れない。即ち此のヴヰーナスには發掘以來作者が誰れであるか從つて何年代のものであるかと言ふことゝ、其の手が何にをしてゐたらうか、從つて何の分類に屬すべき像であるかといふことの二大疑問が斯界に殘つてゐる。此の問題を論する爲には種々の著述も出來て、論

難は今尚絶えず、疑問は今尚解けない。ミロー、ヴヰーナスの秘密と呼ばれるのが是れである。今アメリカの新聞から紹介して見やうといふのは、此の秘密の一つが解けたといふ騒ぎなのである。

右の如く、ミロー、ヴヰーナスは世にある女神像中の最高位に置かれるもので、啻に女神像のみならず、凡ての古彫像中最美のものとすら許す人が少くないのであるが、此の像の美は姿勢、全身の釣合等の外、通例顔の表情、裸體の肉、下半身の緩衣の襞彫の三點から其の卓絶した技倆が認められる。顔の表情に紀前五世紀式の端嚴と其の後の様式である艶色と、つまり神的と人的、若しくは靈的と肉的とが完全に調和せられて、生々とした個的な味が出て而もそれが獸的に墮ちず、女神としての神々しさもあるといふ事に歸する。又其の裸體は肉の曲線が明に模型の域を脱して生きた肉を現はしてゐる。鏝で撫たやうなクラシカルなものでなくなつた。又その下半身の緩衣は襞の彫り方が遙にフヰデアス時代の特絶した妙趣を髣髴させて、あれ程細かくは無いが、其の單純な線に複雜な襞や皺を自在に自然に刻み出し、硬ばつた所が無く總て柔軟な線の具合など石に彫つたものとは思へない程である。凡そギリシャの襞彫では、紀前五世紀のフヰデアス等が作と推定せられて今イギリスの博物館に在るパーセノン宮の遺物の三女神像のそれが古今に獨歩すると稱せられるが、此ミロー、ヴヰーナスの衣襞も或る度までそれに較べて論せられる。たゞ此の作の缺點は全體の態度に一點不自然な所があつて、氣取つた、他處行の姿勢が見え、自然の生命を弱くしてゐることである。

殊に面白いのは、半身に着物を着て陰部を隱してゐるといふ點から此の作の時代を推測する説で、前にも言つた如く、初は却つて着物を着た像が多くて、プラキシテレース前後から全裸體が行はれて來た。併し此の時代はまだそれが甚だしく肉的の刺戟を伴はず、作る者も觀る者も無邪念で之れに接し得た、言はゞ肉體に對する感想が純潔單一であつたが、段々時代

が進むと共に、其の底の矛看した刺戟力が表面に出て來て一方に强く羞耻の感が伴ふやうになり、何等かの方法で其の肉的意義を和げる必要を感じて來た。此に於いて件の紀前五世紀式と四世紀式とを折衷して下半身にだけ着物を着せることにした。此意味からいへばミロー、ヴ井ーナスは何うしてもプラキシテレース以後、即ち紀前三世紀から一世紀頃までの間の作であらうといふ。其の癖半裸體時代から後の作を見ると、局部を隱してゐるに拘らず、其の綏衣から透ける下半身の肉付とか顔面筋肉の表情とかに、女性のコケットな一面は益々强く暗示されて行つて、細工を施せば施すほど反對の結果になつた。つまり意識して隱さうとすればする程獸性の半面が皮肉に現はれて來るといふ一方の眞理を證據立てたものであらう。

そこで斯んな來歴のある女神像の秘密か何う解けたと騒ぐのであるかといふに、時代の方は今以て分からない。始め座石の一片に彫刻者の名のやうなものを彫つたのが、像と共に掘り出されたが、有意か無意かでそれは紛失してしまひ、專らプラキシテレースの作だと稱してゐたのを、後の學者等が種々の點から研究を積んで、もつと後の作とまでは鑑定した。併し確たる年代と作者の名とは今以て分からない。

兩手で何をしてゐる姿勢かといふ問題が今度解けたといふのである。新聞によると去る頃ロンドンへ達したアゼンスの報によると、ギリシャのラコニア洲で、圖らずもミロー、ヴ井ーナスの模造と見える一女神像が掘り出された。是れによると、右の手に鏡を持ち左の手で着物を摑んでゐる。百年來甲論乙駁の難問題であつたものが、斯うなつて見ると、たわいも無くなる。すら／＼と分かることになつた。

從來の諸説の中には右の手で楯を膝に載せて持ち、それを鏡にしてゐる在來の傳統に從ふのが一番多く、左の手は着物を摑でゐるのであらうといふ説と、夫の美人競爭に勝利を得て貰つた金の林檎を捧げてゐたといふ説、他人の肩に打ち懸けて

不自然で氣取つたやうに見えた首の姿勢は餘程自然になつて來る。併し鏡といふことに對しては有力な學者が反對してゐる。其の理由は、鏡を持つといふのが非常にコケツチツシユな態度であるから、此の像の他部の威嚴と釣り合はない。作者がよもそんな不調な作意は立てなかつたらうといふのである。此の理由で今回掘り出したものなぞも、ミロー、ヴヰーナスの模造とは信じ難いといふ。如何にも尤もな事であるが、併し理屈といふものは案外穿ち過ぎてあり易いことがあるから何とも言へない。

要するに眞僞はもつと研究が進んでからでなくては分からないが、此の報道を事實とすれば、近頃有趣味な美術史上の出來事である。報道が虛構であつたり、作品が僞作であつたりすればそれ迄であるが、兎に角彼の地の新聞では、專門家の意見を集めたりなどして、騷いでゐる。鏡のヴヰーナスか楯のヴーナスか、どちらでも可いやうなものゝ、そこが研究上の興味といふものであらう。

美學未定稿

美學未定稿

緒論

第一章

美學の意義

吾々は美學を研究するに當つて、先づ美學そのものゝ意義に疑ひを抱く。そして今假りに『何を』『如何にして』『何のために』といふ三面から此の疑問を考へて見ると、美學が『何を』研究するかといふ對象問題よりも、また美學がその對象を『如何にして』研究するかといふ方法問題よりも、最も多く美學が『何の爲に』それらのものを研究するかといふ目的論に重大の意義あることを認める。研究の發端に於て、漠然感知する空虚の心持はこの目的論の不徹底なのに歸すると信ずる。吾々は何のために美學を研究するのであらう？ 此の一問題が何れかに解釋せられてゐなければ研究が不安である、無意義である。何を如何にして研究するかといふやうな事は、或程度まで常識でも漠然知つてゐる。それ以上は研究するに從つて始めて分かつても差支ない。然るにそれ等の研究を始めるに當つて、それが何の役に立つかといふことは殆んど常識的判斷で

すら容易に言ふことが出來ない。而して之れがわからない限りは研究に手をつける自信が立たない道理である。また事實美學は無用の學問のやうに見られることすらある。少くとも効用の極めて薄い學問であるとは一部の人の信ずるところである。さうなると美學の研究などはあまり必要なことでもないやうになる。併し美學は果してそんなものであるか？

吾々は茲に美學の目的を論ずるために先づ學問全體の上から凡そ三種の學問を數へ得る。第一は應用學である。第二は説明學である。第三は價値學である。第一は醫學、理化學等で、研究するところが直ちに實用と接續するものである。説明のうちに自ら應用の規則までを含むものである。併し此の種類の學問は必ずしも單個に分立するものでない。第二種たる説明學を結合して存してゐる。説明學とは『ある』の學で、或る事實に貫通する法則關係を分解し歸納して、及ぶ限り普通簡明な原理に統一せんとする學問的研究の本領である。事實を説明せんとするものである。一切科學の本意はこゝにあると云つてよい。個々的現象を原理的現象に統一して見せるものである。第三種の價値學は更に第一第二に於いて取り扱ふ如き個々的現象なり原理的現象なりを吾々の生活に關係せしめて見た價値の研究であつて、善惡眞妄美醜といふ如き擇り好みを吾々が有してゐるのは即ちそれらのものゝ人生に對する價値である。此の價値が何を意味し何處から來るかを確めんとするのが價値學である。而して所謂哲學の本領はこゝに存すると信ずる。

今假りに前述第二の説明學を學問研究の代表者と見なして、其の目的若しくは結果の何であるかを考へると、之れに二通りの解釋が與へられる。一つは吾々の知識的要求の滿足のため、若しくは眞理要求の滿足のためであつて、眞理のための眞理、知識のための知識といふことになる。唯理觀である。他の一は其の奥に功利を求めんとするもので、その知識なり、眞理なりが何等かの形で人生に効用を及ぼすと見なければ滿足されない。人間生活に接觸する點を豫想した上でなければ安ん

じて眞理も知識も追求されないといふのである。功利觀である。茲ではこの功利觀に從つて論歩を進めてゆく。即ち事實原理の說明を主とする學問は、之を單に第一種の應用學に連結させるか、さうでなければ第三種の價値學に連結するかしなければ完成しないと見る。あらゆる學問は應用學か價値學かに入つて始めて意義を生ずる。科學的硏究の頂上は東に折れて應用學にゆくか、西に折れて價値學に行くかしなくてはならない。勿論實際では一科の學問を硏究する場合に、一々それを應用しようとか價値學にしようとか明白に意識してはゐないのが常である。たゞ其の硏究するところの眞理に到達しようといふ一念のみでやつてゐる。併しそれは表面的事實であつて、其の眞理を追求する努力の源に溯れば、何時かは必ず何等かの功利に資するものといふ豫定、もしくは信仰の上に立つてゐる。此の信仰が底に潜んでゐて、始めて硏究の努力が現はれるのである。

　應用學が直接に吾々の生活を幇助することは論を待たずして明かであるし、之れと說明科學との連結も明瞭と信ずるが、價値學については問題がある。元來價値學そのものは何うして人生に意義を有するか、吾々の生活と價値學との交渉は何れにあるか。又說明學が價値學に連結せんとするには何うしたらよいか。價値學の生活に對する關係と說明科學に對する關係とは硏究を待つて始めて明かになる問題である。

　先づ價値學が直接吾々の生活に對する關係はどうであるか。價値學といふには二樣の意味が混じてゐる。凡そ人生の現象には事實現象と價値現象との二大別が立てられる。一は事實判斷であり、一は價値判斷である。『云々である』といふ證認と、『云々でなくてはならぬ』又は『云々でありたい』といふ取捨の氣持とが其の根柢の相違である。前者は主知的意識であり、後者は主情意的意識である。從つて若し事實現象を對象として硏究するものと、價値現象を對象として硏究するものとあつ

たら、一方は事實學で一方は價値學と云つてよい。之れは對象の區別から來る名前である。之れだけの意味なら、双方ともに其中に貫通する原理を知識で見出し、統一し說明せんとする點に於て著しく說明學である。價値だからと云つて、別に說明學と違つたものにはならない。或は心理學的に、或は物理學的に研究して到達するところは同じでなくてはならぬ。つまり價値をも既に判斷した後の一事實として取扱ふのであるから、一種の事實學に外ならないことになるのである。併し價値學には今一つ別の意味がある。

本來人生は價値の集合である。人間最高の題目は生そのものであつて、生の內容は雜多であるけれども、要するに種々な價値の種々な方式で結合せられたものに外ならない。では價値とは何であるかといふと、吾々が生活の必要上、種々の慾望を發してはそれを充實し、調整してゆく、慾望を標準として量つたものが價値に外ならない。要するに人生は慾望の集合であつて、慾望は自己の生存を中心としたもの、即ち自己が生きんとするために生ずる要求である。けれども慾望にも種々の階級あると共に價値もさま〲である。元來、人生は單に生きるといふことだけでは盡きない。吾々が肉體と意識とを具へた個人として存在するといふこと以上に、更に一つの條件が展開される。それは如何に生きるかといふことで、其の答は、廣く長く强く生きたいといふことである。生を維持するといふことは單位であり零記であり消極であつて、それを分量的に成るべく廣く長く强くと望むところに積極性が生ずる。或は神の如く生きよといひ、或は善に生きよといふ如きは、人生に他發の標準を求めるものであるが、廣く長く强く生きよといふのは、自發の標準に依らんとするものである。吾々はこの自發といふことに深い意義を認める。是が自立し得る最後の題目である。而して生の續長强を求める程度は無限であるから、結局生を及ぶ限り擴大せんとするものに外ならない。自己の生の絕對大無限長ならんことを願ふものである。これを裏から云

へば、個人が直ちに絶對永久に合せんとするものである。個人即絶對たらんとする宇宙の計畫の現はれたものである。絶對永久が個人を通じて其の意志を閃かすのである。されば個人を離れて絶對なく、自己を棄てゝ永久はない。吾々が日常の生活で、長生きもしたい、安樂平易な生活もしたい、世間から仰ぎ服せられるやうな權勢も得たい、死んだ後までも名が殘したい、子孫を繁昌させたいといふやうな自己中心の慾望を持つのは、それが直ちに永久性絶對性の發現である。若し、絶對悠久を神といふなら、神の發現に外ならない。人生根本の事實は玆にあると思ふ。

たゞかやうな慾望は自己一個の中心でも、また自己と他己との間でも錯雜し矛盾することが多い。終局的に自己の生の擴大を成し遂げやうとすれば是等の矛盾錯雜を調理しなくてはならぬ。玆に第二義的な種々の社會現象が生じて來る。道德、政治、法律、慣例等は皆この必要から生じた手段である。自己の擴大慾が原光の太陽なら、是等の社會現象は反射光の月や星である。個人の理想、信仰等には多く是等の反射光若しくは原光の分體たる或る特殊の慾望を習慣の力で自己化し、偶像化したものがある。けれどもそれは末である。本は個人自己の生の存續慾及び擴大慾にあると信ずる。此意味に於いて人生は慾望の集合であり價値の集合である。

以上はこの研究の結末に於いて細論せらるべき哲學的立脚地であるが、論の便宜上まづこゝに前提として約言したのである。そこで價値を研究する學問は、是れから如何なる特色を生ずるかといふに、事實現象と違つて價値現象には常に其の因つて發するところの本原といふ問題が附隨して來て、之れに觸れなければ全く價値の研究にはならない。而してその本原は生であるから、それは生そのものとの關係論となるのである。元來前にも云つた如く生の問題はまた種々の價値現象の關係といふことである。例へば玆に美といふ價値を持つた一現象がある。それが其の傍にある善といふ價値を持つた現象と對立

し、もしくは衝突した時に、如何にそれを處置してよいか。處置はおのづからに行はれる場合もある。しかし思慮して始めて處置する場合が多い。この場合に知識的根據が必要になる。其の價値現象が生の目的たる擴大慾絶對慾に對する地位を知識的に確かめておけば、何れを揚げ何れを抑へるかといふ判斷の基礎を確かにする助けになる。吾々が價値現象を知識的に研究したいと思ふのは主としてこの意義からである。言ひかへれば特に其の價値現象の人生に於ける地位を立證して置きたいといふのである。この意味での價値學は即ち哲學であつて、哲學とは一派の學者の考へた如く、單に科學的說明、原理の綜高をいふのではない。價値現象と人生との關係を研究するもの、また出來るならそれらの結末に生ずる人生の歸趨を研究するものが哲學である。人生の歸趨は結局分らないかも知れない。而も知らんと欲する慾望は永久に絶えない。哲學はこの慾望から發する。哲學は人生學である。

かやうに價値學の眞の意味を說明すれば、それが生活に對する關係はおのづから明かであると信ずるが、それと同時に說明科學に對する關係も明かになる。即ち一の價値を他の價値と比較し若しくはそれが人生に對する地位を研究するには、其の基礎として其の現象の構成及び經過を知解し置くことが便利である。說明學は價値學の論據を一層確實にする。

今以上の全體論を美學に適應すると、美學は應用學であるか價値學であるかといふことに歸するのであるが、茲では之れを價値學として研究する。美的現象といふ價値の人生に對する關係如何といふ點を研究の最後とする。一の人生哲學である。けれども、それと共に應用學としての美學といふことにも問題がある。古來この方面の觀念も實存したのである。今假りに美學を實地に應用するとしたら、凡そ次の三點に歸するであらう。即ち第一は鑑賞(Appreciation)の法則を敎へるものとして、第二は創作(Creation)の法則を敎へるものとして、第三は批評(Criticism)の法則を敎へるものとしてといふ三點であ

る。尤も一方から云へばこの問題は初めから否定せられる。例へばボーザンケ氏が

Aesthetic theory is a branch of Philosophy, and exists for the sake of knowledge and not as a guide to practice.........It is important to insist that the aesthetic philosopher does not commit the impertinence of invading the artists' domain with an *apparatus belli* of critical principles and precepts. ....The aesthetic theorist, in short, desires to understand the artist, not in order to interfere with the latter, but in order to satisfy an intellectual interest of his own. (Bosanquet's "History of Aesthetic," Pref. P. XI.)

といふのなどが其の適例である。けれども之れには今少し精しい研究がいる。例へばマーシャル氏が科學の創作を助ける例として

I may mention as a typical example the use of perspective, without which the pictorial artist of to-day cannot do his work; but perspective is evidently a purely mathematical science in its origin, and although certain short cuts are used commonly which are not reasoned out, perspective itself cannot be used effectively apart from a clear knowledge of the principles involved. ("Pain-Pleasure and Aethetics" by H. R. Marshall, Pref. P. XIV.)

これもたしかに一面の觀察である。蓋しこの問題は藝術乃至一般の美的現象に對する鑑賞、創作、批評にも、一方に純美的若しくは純藝術的な部分があると共に、之れを或は豐富ならしめ或は之れを容易ならしめ、或は之れを確實ならしめるため

不純粹な、本來非美的非藝術的な知識的な部分が加つてゐる。美的意識は單一なものではない。而して其の雜駁複雜な所が純粹の美を害しない限りに於いて却つて其の効果を助ける。この雜駁な部分は飽くまでも從屬的、條件的、不必然的であつて、純粹な美的要素を助け、決してこれを妨げないといふことに於いてのみ存在の意義を有する。美學の應用問題は此の方面との關係論である。

鑑賞に於ては技巧を知解することから來る興味が美的鑑賞の從屬的要素である。美本來の興味の上に技巧の知解から色々の興味を加へて其の鑑賞内容を豐富にするのは、吾々が藝術鑑賞の事實であると共に、それが主位的な純粹美の興味を害するやうにさへならなければ、これと相合して存立するのを批難する理由はない。其方が一段豐富な鑑賞である。たゞ實際如何なる程度まで、主位的要素と從屬的要素との關係が正しいかといふことは容易に計算せられない。人によつて鑑賞を助けるのは此方に於てゞある。

創作に於ては其の素材構造の上に非藝術的非美的知識的作用が加はる。之れは前に擧げた繪畫の遠近法の例でよくわかる。其外アリストートル以來の劇の三統一（Three Unities）の如きもたしかに古來幾多の藝術を助けてゐる。併しこれ又從屬的條件的不必然的である。主位的な美の發現を容易ならしめるといふ條件に於いてのみ必要である。從つてこれがなくても出來る場合があるし、また萬一これが主位に立つて本來の美を妨げるやうなら、これを却けてよい場合もある。

批評はそれみづからの定義が種々であり得るが、茲ではこれを單なる鑑賞の發表と見る印象批評と、これに知識上の解説を加へて其の鑑賞に知識的確實性を與へた説明批評との内、後者が此の場合の批評であるとする。であるからかういふ批評には其の知識的解説に美學的知識が應用せられゝば一層確實になるのは當然である。たゞ此の場合にもそれが從屬的要素で

あつて、美の主位的鑑賞の神聖が犯されてはならない。條件的不必然的なものであつて、已を得なければこれのない印象批評にかへる方がまだよいと云つてよい。

美學の應用學としての意義は以上の如く、從屬的、條件的、不必然的程度に於いて確實であるが、それだけでは美學の全部としては價値の少ないものである。少くとも吾人の研究としては、更に他の意義を要する。即ち美學は價値學である。人生に於ける美的現象の意義、換言すれば美といふ價値現象と他の價値現象との關係、從つて人生の歸趨に對する美の地位の研究でなくてはならない。この意味に於いて美學は人生學の一である。

第二章

美學の研究方式

美學は種々の方面から研究するを得る。第一は美現象の物理的方面よりするもの、第二は其の心理的方面より特殊の説明を見出さんとするもの、第三は其の社會的方面よりその變遷を見んとするもの、第四は其の哲理的方面即ち精神的內容よりするものといふ四つがある。而して是等は皆相寄つて一團の研究を成すものであるから一方面にのみ偏してはならぬ。

本講義は右の方式に基いて第一美の物理的組織、第二、美の心理的現象、第三美の社會的變遷、第四美の哲理的結論といふ風に研究せんとする。而して本年度は其の第三の社會的變遷の箇條から始める。其前に第一、第二の要點を述べる。

本論

第一章

美の物理的組織

之は所謂形式美を中心としたもので美現象を構成する物的方面即ち官覺に訴へる音、形、色、運動及びそれらを想像に再現し、連結した事柄等の各別若しくは關係に美の特殊狀態を見出さんとするものである。形式論は此の中の關係に重きを置いたものであるし、官覺論は其の部分々々に重きを置いたものである。（以下缺く）

第二章

美の心理的方面（缺く）

第三章

美の社會的變遷

（一）美の存在狀態

美の存在狀態は三面から見るを得る。第一は其の範圍狀態である。即ち美醜及無美醜 (The Beautiful, the Ugly, the Aesthetically Indifferent)の問題であつて、就中醜の問題が主である。之れに關しては最も代表的なものはドイツのローゼンクランツの『醜の美學』(Aesthetik des Hässlichen 1853) とハルトマンの『美學』Aesthetik 第二卷である。

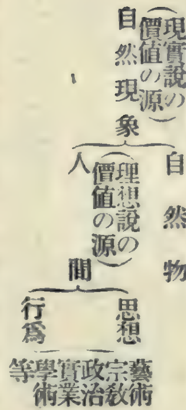
第二は美の効果狀態である。普通には The Sublime, The Beautiful, The Comic and Humorous と分けるのであるが、精密な學者はもつと細かく分ける。ハルトマンはこれを無葛藤の美と有葛藤の美に分ち、前者を莊嚴美、可憐美、純美の三つに後者を哀傷的美、滑稽、悲壯美、諧謔美の四つに分けてゐる。(美學概論七章「美の種類」參照——編者)又フォールケルトはその『美學系統』(System der Aesthetik) の中で之れを Das Erfreuende (The Joyous) Das Niederdrückende (The depressed) として前者から行けば美の優劣問題に達し、後者から行けば美の實生活に對する効果問題に達すると見た。

第三は美の產出狀態である。ハルトマンの自然美、歷史美、藝術美の說の如きこれを說明したものである。

(二) 自然美と藝術美

自然美と藝術美との問題は、之れを擴れば、美學上の根本問題に這入つて行く。美の產出者が自然即全無意識なものであると人間の意識であるとの優劣はやがて現實論と理想論との區別になる。即ち人間の意識を通じて出ると其の事物は直接自然の手から出たよりも價値の高いものになるか低いものになるか全く同價かといふ問題であつて、同價ならそれで論ずる必要はなくなるが、現實說ではそれが價値の低いものになり、理想說ではその方が高いものになる。現實說では凡ての宇宙の現象を自然が母であると見るとき、言ひかへれば自然であると判斷した時に價値が生ずるとする。人間の行爲や製作までも

之れを一括して自然の直轄にして始めて價値が生ずる。從つて玆では自然であるといふことゝ、眞實であるといふことゝ、美であるといふことゝは同意義になる。之れに反して理想說では宇宙現象が人間の意識を母とした時即現實化されて來た時に價値を生ずるとする。むしろ自然の母から切り放つて人間獨自の力即ち意識を最上の母とする時に價値が增す。即ちこゝでは人間の理想といふことゝ眞實といふことゝ、美といふことゝが同一である。この關係を圖で示せば次の如くである。



玆で注意を要するのは、此現實理想兩說は共に眞實即美といふことに於ては一致するのであつて、之れは美學上の非眞實を善とする遊戲說空想說の一部と相對立するものであるが近世の思想では非眞實即美といふ思想は餘程變形して何處かに眞實といふことゝ妥協しなければ成立しない。眞實即美といふ思想は今日の美學には動かすべからざる根底思想の一である。たゞ其の眞實が自然の直轄であるか人間の直轄であるかゞ現實說と理想說とが分かれる。

更に此の現實說と理想說とは其の現實と理想といふことの意味を論じてゆくと同一點に達する。

それは現實とは既に與へられたる眞實といふ判斷に基するもの、理想とは未だ與へられざる眞實といふ判斷に基するもの、要するに眞實の發現時間の問題である。眞實の現在と過去の問題である。而して更に云へば未だ與へられざる眞實即理想も藝術家がそこに自然の手を待たずして與へたのでなければ問題にならう筈がないから、結局は之れも亦其の意味で與へられ

たものである。即ち與へられたもの現在のものといふ點で同一に歸する。たゞ自然が與へたのと、人間が與へたのとの區別に歸する。

茲まで來れば論緒は初めに戻るが、併し其中に時間即現在と未來といふ觀念が重要なものとして含まれてゐることを發見する。而して其の時間が現在でなくてはならないといふことが分る。眞實は凡て現在ではなくてはならない。殊に藝術に於ては其眞實を抽象して、觀念として論議すのでなく、現に具體的に受け入れるのであるから尚現在でなくてはならない。

而して眞實の現在といふことは、現在とは、刹那的のものであるから、刹那的に其の現象を心の中に一の妨害も矛盾もなく現存せしめ、コンシステントならしめるものでなくてはならない。而して矛盾現象の入り來つて之れを破壞したり微弱ならしめたりしないやうに出來る限り强度に熱烈に全意識を占領するのでなくてはならない。所謂刹那の燃燒 burning up of present moment がそれである。それが眞實といふことの中央點である。之れを少しでも此の中央點から引外すと、そこに疑が生じて眞實性が微弱になると共に、討議の心持ちとなり哲學の心持ちとなる。茲に藝術の眞實と哲學の眞實との差が生じて來る。藝術の眞實は最强度の現在の刹那的燃燒でなくてはならない。而して此の境を維持してゐる限り、其の產出者の自然たると人間たるとの問題は不必要になつて來る。要は現在刹那燃燒を最强度に維持し得るものが最眞實で最善である。此の境に至れば現實說と理想說との問題はなくなる。而してかやうな最强度の現在性を維持せしめるやうな特質を其の現象に與へるには人間の意識力が加つて差支ないのみならず、自然が與へたまゝよりも人間の作つたものが有効である。此の手段が即ち藝術である。

人間が與へる眞實即ち藝術美が自然美よりも一層有力即ち一層强度の現在性を有し得るとすればそれは何故であるかとい

ふに、作者が先づ何人とも同じ意識といふ狀態で之れを美と感ずること即ち最高度の現在性眞實として意識し、そして或る衝動によつて之れをそのまゝ復現するのが藝術であるために、其通り成功さへすれば未だ果して如何なる程度まで現在性を生じ得たかの試驗の濟まない自然美に比して一層確實に現在性を有し得ること、及びかやうな或る衝動は其の現象の現在性の強く出てゐればゐるほど強く起るものであるから、強い衝動によつて完全に意識の中から作り出されて來た眞實現象即ち藝術美は一層強い現在性を有する譯である。

斯うして藝術美と自然美とは之を與へるものゝ觀念から言へば人間が與へるものと、自然が與へるものといふ意味で、理想的と現實的であつて、而して其中の人間の作即ち理想的といふことが貴くなる。此の意味の範圍に於て美は理想的性質を帶びたものである。それと共に斯やうな美も自然美と同じく現在性に集中して現在所有の眞實となる時にのみ、美となるのであるから、此の觀念から云へば美は現實的性質を持つてゐる。即ち現在眞實といふことを逸する時に美は亡びる。之れを虛僞だと思ふ時に美は亡びるのは勿論、之れを現はれない架空現象だと思ふ時にも美は亡びる。そこで、次の論は、前に言つた藝術を生む或る衝動とは何であるかといふことになる。

第三章

藝術衝動

藝術衝動 (Art Impulse) とは前にも述べた如く藝術を作せんとするに至らしめる衝動力であるが、本來藝術現象の研究には、藝術を作るといふことゝ、享樂するといふことゝ感受の二面があるが、この二面は一にするを得る。すべて美を享

樂する氣持は受動的だとは多くの古來の說であるが、併し美を我々の心に成立せしめるには多分に我々の主觀が加はる。その主觀は單に認識作用に於て客觀の或物と主觀の或物との抱合といふやうな考方とは違つて、如何なる方法でか認識作用が完成してゐる上に更に或る特殊の作用が加つて始めて美が成立する。而してこの加はるものは受動的であるか發動的であるか、この問題の對照としては近世の美學ではグラント・アレンとギュヨーとがあるが、この問題は即ち美の主觀條件の說明であるから省くとして、玆では發動的な要素が必要であるとし、而してこの發動的な要素を刺戟する衝動力の何であるかを研究することゝする。

すでに美の享樂にも發動的の要素があるとすれば、これを作ると見るとの上には同一過程を有することゝなつて、たゞ一はこれを外界に具現して藝術を作り、一はそのまゝこれを心の中に納め又は分析して批評とするまでゞある。從つて藝術美と自然美とは、これが美として人に受け入れられる時は同じ事となるのである。

さてこの藝術衝動は何處から生ずるか。これを特殊な少數者にのみ存する力と思ふのは、今日の狀態を主としての說である。古代に溯れば、この衝動は他の更に大なる衝動と根を同じくして來る。今日でも外界に藝術を作り出さずとも、これを心に作らんとするもの、即ち美を享樂せんとする衝動は殆んど萬人に通じた大きな、ひろいものである。

藝術の製作享樂兩面に亘つた藝術活動は發動的なものであつて、努力性を帶びてゐる。而してかやうな努力的活動を刺戟する衝動力即ち藝術衝動とは如何なるものであるか。この解釋が藝術論中の最重大なものになる。今日の狀態から云へば藝術衝動はそれ自ら獨立した根本的な一の衝動であつて、たゞ藝術を得んがために藝術を得んとする欲求力に過ぎないとも見られる（勿論外緣的な動機は別として）が併し、この考へ方は二面から破れざるを得ない。廣い意味での所謂藝術のための

藝術說（Art fo rArt's Sake's Theory）は勿論それみづからで留つても誤謬とは云へないが、第一層の眞理たるに止つて、其奧にまだ第二層第三層の眞理がある。從つてこの第二層以上の眞理に自覺し至ると第一層の眞理に留つては眞劍に藝術活動が出來なくなる。問題はこゝにあるのである。而してこの藝術のための藝術衝動といふ說の破れる二面といふのは第一は過去の事實であつて、近年の人類學的研究は、上古の藝術現象が單なる藝術衝動から出たものでなく、違つた衝動力、例へば實用的衝動といふ如きものから出てゐることを證據立てゝ來た。さうすれば少くとも實用のための藝術衝動と藝術のための藝術衝動とは、昔と今とで違つてゐる。これは何故であるか。次には近代の事實として、藝術は上古のよりも深い意味で、何等かの關係で自己といふもの又は生といふものゝ存在に影響する意義を求めなければ眞劍に藝術活動はされないといふ傾向を現はして來た。單に藝術のために藝術を作つたり味つたりしてゐるのでは永續する確乎たる大なる藝術活動は出來なくなつて來た。かやうにして藝術衝動には、更に其奧に一段深い自覺の光を射して違つた意味を意識し附加して來らざるを得なくなつた。藝術衝動の研究はこれから始まる。

要するに藝術衝動は、それ自らで完結する自依衝動であるか、他に目的を有する他依衝動であるかゞ問題であつて、藝術のための藝術と功利のための藝術との二つの何れかといふに歸する。而して功利のための藝術(Art for Utilitie's Sake)は更にこれを二別して狹い意味での功利主義即ち實用のための藝術、廣義即ち自己とか生とかのための藝術との二とする。而して年代的に、變遷的に見るときは、大體に於て第一に應用的功利的衝動の藝術、第二に純藝術衝動の藝術、第三に人生觀的功利衝動の藝術といふ風に見ることが出來る。

さて古來の藝術本能に關する說の重なるものを數へると、

1. Art is outgrowth of an Imitative **Instincts.**
2. **Art is outgrowth of an Instinct for Order.**
3. **Art is** outgrowth of an Instinct to Attract Others.
4. **Art** is outgrowth of an Attempt to Repel or Terrify.
5. **Art is** outgrowth **of an** Impulse to Communicate.
6. **Art is** outgrowth **of an** Instinct for Festal or **Ceremonial Celebrations.**
7. **Art is outgrowth** of the Play-Impulse.
8. **Art** is outgrowth of a Desire to Obtain an Image of the **Intangible** or Spiritual Part of Man.
9. **Art is** outgrowth of an **Instinct for Self-Expression.**

("Method and Materials of Literary Criticism" by Gayley and Scott, P. 173-175.)

以上の第一より第六までは、第一種即ち應用的功利觀に屬し、第七は第二種即ち審美觀に屬し、第八、第九は第三種即ち人生觀的功利觀に屬する。

中でも第一の模倣本能の說は自然の模倣といふことで解釋のしようで三通りに取れる。元來この說は藝術本能の說中最も古いもので、ギリシャのプレトー。アリストートルの唱へたところである。プレトーのこの主張は「對話篇」の中に散在してゐて、(本來プレトーの思想はどちらかといへば藝術を卑しいものとしてゐる傾向がある)遊戲でなく眞面目に深い自然、

單なる外形でない自然を模するのがよい藝術、高尚な藝術になるといふのである。又アリストートルのは『詩學』に窺ひ得るもので、動作の模倣は詩であるといふ風に說いてある。而して模倣は人間の本性で知識を得る道であると言つてゐる。要するに模倣本能は知識を得んとする實用的衝動であるか、それとも單に模倣のために模倣して喜んでゐる一種の遊戯本能であるか、又はこれによつて何か深い自然、例へば精神といふ如きものを模せんとする（第八に同じ）本能であるかの解釋で違ふが、茲では第一の知識習得本能といふ應用的功利觀に屬するものと見たのである。

第二は秩序を得んとする本能で、未開人の踊りや音樂や歌は皆戰爭等の共同運動の秩序を保たんがために自然に起つたものであるといふ（Die Anfänge der Kunst von Grosse, P. 218–219.）のである。

第三はダーウィン等の進化論によく用ひられるもので、動物の美しい色や鳴聲について論ぜられ、又マーシャル氏の『快苦と美學』に快感によつて吸引せんとするところに藝術が起るといふ論に用ひられてゐる。第四は、前者と反對の方法で同じく實用の目的を達せんとするもので、武器に恐ろしい形相をつけて敵を恐れしめるところに藝術の起原があるといふ（Introduction à la Sociologie par De Greef）のである。

第五は思想の傳達といふことが主であるから自然言語が主で、たゞの言葉がやがて藝術の始めだといふことになるが、その言葉の中でも、特に表現の强いものが藝術になるわけである。最近ではイタリイのクローチエの『美學』が言語學即美學と論じてゐるのなどが其一部の例である。又未開人の器具の繪模樣が名の代りであつたり、馬の烙印が衣服の紋所であつたりするのもその一例である。

第六は祭祀や饗宴の儀式から藝術が起るといふのであるが、これは上記の秩序本能などが此場合に出て來るのであるから、

どちらかと云へばセカンダリーであるといふべきである。(Brown, The Fine Art, P. 23) 吾人は以上の諸衝動を總括して應用的功利衝動と名づける。

次に第七の遊戲本能說の代表者はシラー (Briefe über die aesthetische Erziehung des Menschen) とスペンサー (Principles of Psychology) とであるが、遊戲衝動說は又藝術を實生活から切り放す思想であつて、かの藝術のための藝術といふ說と同一に歸する。蓋し藝術のための藝術といふことは種々の意味と變遷とを含み得る思想で、其一番單純な形が遊戲說であると云つてよい。藝術は藝術のためといふ時一方には藝術は技巧のためといふ意味に解せられるが、之は正當の意味ではない。藝術は美のためといふ意味が主である。所謂唯美主義 (aestheticism) の主張である。而して美のための美といふ語の內容に一の豫定的意味があつて、實生活と無關係に吾人に快樂を與へるものといふ意味がその中心になつてゐた。この點から云へば美は遊戲と同じである。遊戲とはすべて生活と無關係な活動といふ定義に從へば二者は同一になる。事實またこれが美といふ語の舊來の內容の中心であつた。然るにこの意味での美の內容は變遷して段々その遊戲娛樂に近いもの、たゞ樂しいものといふことでは不滿足に感せられ、その樂しさは何か高尙な、有意義なものでなくてはならぬといふやうなことから、純粹な美的立場を放れ出でんとするに至つた。それでも尙全くの功利觀にも入らず、中間狀態に立つものがある。前に擧げた二人の代表者の中ではシラーはむしろ此方に屬するもので、スペンサーは純粹な遊戲說の行くところまで行つたものである。本來美を生活から切り離す思想の近世の明白な初りはケームスが、心內の動搖（アヂテーション）を、あとに欲望を起し、動作（アクション）を起すものと然らざるものとにし、之を起さないものに美は屬するとしたのである (Kames's Elements of Criticism) 而してこれがカントの沒利害感の說となり、シラーとなつたのであるが、シラーでは又少しく別の途に這入りかけてゐるから、むしろ先づスペンサー

からと見るべきである。

第三種の人生觀的功利衝動に屬するものは精神具體衝動と表現衝動であるが、この二者は同一と見てよい。心の中に起つた現象を外へ具體的に突出さんとする本能である。この見方には本能論、衝動論として論せられてゐないもので、これに入り得るものが多い。古くはプラトーが精神の模倣といふことを云つたのも、精神を具現せんとする衝動を認めたものと見られるし、又ドイツのリップスの感情移入説が Objektierung meines Selbstgefühls といふに歸するのと（Aesthetik）サンタヤーナの Projection theory が快感の提起を本意とするのと（The Sense of Beauty）皆この部に屬せしめる。而して「表現」の説は、何を何のために表現するかといふところから、以上三種の見方の解釋論が始まる。

ヒルンはその『藝術の起源』の中で曰く、すべて情が強くなればなる程表現せられて、以て快を高め、苦から救はれんとする傾がある。これが人間諸活動の最も深い根本であつて、藝術衝動も之に源する。即ちこの表現衝動(Expressional impulse)が Social expression の性質を強めて自己の感情と同じ狀態のものを外界に求めんとすると、即ち同情（シンパシー）を求め、反響（エコー）を求めんとすると、こゝに藝術衝動が生ずると……………

(以下缺く)

（本論中缺けたる第一章、第二章を補ふために明治四十二年度早稻田大學出版部講義錄所載、島村氏「美學概論」中から、左の二章を拔萃する。――編者）

美の客觀的方面

元來美學の最初の問題としては美は何所に存するかと云ふことを能く論ずる例である。即ち美の所在問題である。さうして或は客觀に美が存在して居るのではないか、或は主觀に存在して居るのではないかと論究する。また實際どちらとも〔…〕の出來ない事實がある。それで先づ此點から定めて行かうとする、さう云ふ研究では例へば獨逸のハルトマンの美學なそれである、始めにそれを論じて見る。

此講義では美の要素又は美の構成條件と云ふものが主觀の方面にも存在して居るし客觀の方面にも存在して居る、此二つの方面が或る特殊の方法で結合したときに美が成立する、即ち我々は美其者を尋ねんが爲に主觀客觀の兩方に渉つて先づ其構成條件を尋ね出す、而して此兩面を統一する所の美其者の狀態を考へる、ざつと斯う云ふ順序でやつて行く積りである。それで爰に美の客觀的方面と云ふのは即ち客觀に存在して居る所の美の構成條件は何であるかと云ふことを研究するのである。美の客觀的要素と云ふものは大凡分けて三つにすることが出來る、即ち第一は事物の抽象的形式と云ふものに客觀的條件がある。第二は事物の現實性と云ふものにあり、第三は事物の理想性にある。此三つの客觀的條件がある所に美は成立する。其中の一のみで成立することもあれば二つ以上結合して成立することもある。

第一の抽象的形式と云ふのは其物の屬性のみを引出して夫れの數學的干繫を指すものである、例へばイギリスの畫家で美學者たるホガース(Hogarth)が敎へた抽象的形式の條件などを參考して見ると凡そ次の如きものが其重もなるものであらう、即ち

對照 (Contrast)

規律 (Regularity)

均整 (Symmetry)

釣合 (Proportion)

變化 (Variety)

統一 (Unity)

此外に細かいものを申せば幾らもあるが、要する所此等で總轄することが出來る。而して之を更にもう一度總括して簡單に縮めて見ると、結局

變化の統一 (Unity in Variety)

即ち變化の中に統一があると云ふに歸する。部分々々には限りなく變化があつて、而も其中に一貫した規則正しい所がある。音樂の音の組合せなどが其好例である、さうして是が確かに美を構成する客觀的條件の一つであることは爭ふ可らざる事實と思はれる。此の條件の上に美が成立つて居るときに夫れを稱して形式美(Formal Beauty)と名付ける、さうして美は殆んど全體此の構成條件で蔽ふことが出來ると云ふやうに考へる一派の學者がある、左樣な學者及び學說を名づけて美學上の形式說 (Aesthetic Formalism) と云ふ

我々は此形式說をば採らないけれども、形式美をば認めるのである。即ち總ての美が形式のみでは說明されるものではない、隨つて美の總てに通ずる原理として之を見ることは出來ない。けれども形式美が美の一部であると云ふことを認めるの

である、例へば此の室の色の配合は金に乳白の對照であるから美しいとか此紙襖の模様は直線の均整から成立してゐるから美しいとかいふたぐひである。それから第二の現實性については之亦之を以て美の唯一の原理であると考へる學說を美學上現實說(Aesthetic Realism)と呼ぶ、我々は此所でも之を美の構成條件の一つと見るけれども全體とは見ないのである。此派の考へ方に依ると是が又三通りの階段に分けられる。即ち

一　感覺的 (Sensuous)

二　寫實的 (Realistic)

三　自然的 (Naturalistic)

の三つである、例へば一の音を聞いて其音色が美しいことがある、只だ一の色を見るけれども其色が大變美しく思はれる、又只た一つの匂を嗅いで見るけれども其匂が大變美しく思はれる、さう云ふ場合には其色や音と云ふものは全く感覺的の意味しか有つて居らない。隨つて現に此世に存在して居る所の即ち現實的の色、音などと云ふものが夫れ自から美を構成する力があると云ふことになる、一方の形式論者は其場合を捕へてイヤさうでない、我々が一つの音例へば琴なら琴、三味線なら三味線の絃の一振動の音を聞いて、其音が一つで大變快よいやうに思ふのは噓だ、能く分解して見ると其一つの音はもつと複雜な細かい澤山の音が結合して成つて居るのである、矢張り多くの音の關係から成立する、即ち抽象的形式から成立する、細かい音が好い恰好に結合したときに始めて美しいと云ふやうに思ふので決して音自から一つで美しい譯はない、矢張り之は形式である、形式が旨く行くから快よく感ずるのである、我々の耳が十分發達して居ないから一の音に聞くのである。斯う云ふやうに言つて居るけれども是は必らずさうとは言へない。矢張り一の音と云ふものは我々の聞き得る範圍では一の

音として取扱ふ外はない、さうして詰り一の音で以て美しいと云ふ音が有り得る、一音の感覺で以て美しいと云ふことが成立ち得る、只一つ耳を刺激する其一の感覺ばかりでも十分に美はあり得る場合がある。現に耳を刺激する、現に目を刺激する、現實的に來なければならぬ。現在そこに存在して夫れが我々の感覺を刺激する。其感覺丈けでも美を構成することが出來るから、さう云ふものも美の條件とは認めなければならぬ。

次に寫實的となると是は感覺的よりも一歩進めて我々の感覺が結び付て一の物を成立たす、其一の物が一の物として我々に美しさを與へる。言換へれば爰に一本の松の木が生へて居る、其松の木は分解すれば葉の色とか枝の恰好とか種々な感覺が結び付いたものであるけれども夫れらが結び付いて松の木と云ふ一の纏まつた形を拵へ上げる、さうして其出來上つたものが夫れが現在そこにある。斯う云ふ理由で以て我々に美しさを與へる。もう一つ言換へれば本當の松の木がそこに立つて居ると云ふ考を我々の頭に與へると夫れが美しい。即ち現實の松の木と云ふ一の物が我々を刺激すると云ふと夫れが美しく我々に感ずる場合がある。そこで之を事實上に推し擴めて、美は何時でも夫れでなければならぬと云ふ樣になつて來ると、其處に寫實主義と云ふものが起つて來る。美しい物の標準は造化が造つて現實に與へた其物にある、造化が造つて置いてある其事物が何時でも美の源になる。造化が造つた物即ち現實性のある限りに於て總ての物が美しい、現實性が取も直さず美の最高標準となる。即ち現實に到達したときに其物が美しいのである。花が咲く、美しいではないか、山は美しいではないか、造化が造つたものを見れば美を感ぜざるを得ない、だから我々が藝術を造るならば此現實を寫すに如くはない、人間業では本當の造化の現實は造れないから造化が造つた其現實を寫すに如くはない、少しも違はないやうに造化が造つたやうに其物をそつくりもう一度寫して御覽なさい、それが即ち美だ、藝術の本位は之に外ならないと云ふのが藝術上の寫實主義に

なる。詰り此派は言換へれば理想主義に對立する。理想派の標準とする所は現實以上のものである、造化が造つて置いた山とか川とか之は寧ろ位が下のものである。人間の頭は夫れ以上のものを造るから、即ち造化が現實に山や川や木を拵へて呉れたものは夫れは美の標準にはならない、我々の頭と云ふものは巧妙なものであつて夫れが造るものは夫れ以上のものである、即ち理想的のものである、人間が現實以上のものを造るそこに美の標準がある、現實が最高の標準ではない、現實以上に標準がある、之が美の源であると云ふのが理想説の本意であるから、夫に對照してイヤさうでない、現實の外へ飛出したら夢想になる、人間は幾ら腕いても現實以外には出られない、人間の頭で造化の造つた以上のものを造ると云ふは夢想だ、現實が最高だと云ふのである。即ち之が寫實主義の本意で、寫實主義は出來る丈け現實以內に標準を求めると云ふので理想說と對立するものである。我々は此寫實主義をも其のまゝは取らないが矢張り美の構成條件としては此箇條も當然のものと認める。

それから自然主義となると寫實主義からもう一歩進めたものであつて、物の有りの儘が造化の造つて置いたものなら何でも美しいから藝術は夫れを寫せば宜しいと云ふと、そこに直ぐ種々の非難が起つて來て現に造化が造つたものでありながら我々は美しくないと思ふものがあるではないか、一向美でないと思はれるものが存在するではないか、それから又藝術になつても幾ら自然を模して自然のやうにしても美にならないものが幾らもある。能く言ふ通り寫眞は必らずしも繪畫より美しくない、現實に似て居ると云ふ點から言へば寫眞の方が似て居るが、繪の方が矢張り美しいではないか、斯う云ふいふやうに非難が起つたらどうするか、其非難に應ぜんが爲に寫實主義の一步を進めたものが自然派の說である。先づ第一に寫實主義の思想をもつと極端に大膽にして行く、即ち現實の世界に美しくないものがあると云ふのは間違ひだ、現實は夫れは本當

の現實である限りは如何なるものと雖も美しくないものはない、隨つて我々が藝術を造るにも成るべく構はずに現實を寫すが宜い、寫實主義の人が動もすれば弱いことを言つてあの現實は美しくないからあれを寫すには其美しい所丈けを寫さうなどと言ふのは間違ひだ。左樣に物を選擇して削つたり足したりすると却つて現實性は傷つけられて仕舞う。例令人が見醜いと言はうが何と言はうが構ふことはない、凡そ現實にあるものであるならば殘らず夫れを寫すといふのが自然主義の一の立場である。

さうすると其所に殘る所の問題は、然らば事實寫せば成程美しくなるけれども寫さない儘の現實を見ると、どう見ても醜としか思へないものがあるのはどうするか。又丁度其逆さまに現實を見ると大變美しかつたものも其通りに寫しては一向美にならない、寫眞のやうなものがあるがどうするか、此殘つた疑問に答へる爲に自然主義が更に一つの言葉を取出して來る、それは即ち眞(Truth)と云ふ言葉である。此自然派の言ふ所に依ると夫れはさう云ふ非難が起るのは即ち現實の眞又は自然の眞を寫して居ないから夫れで折角寫しても美にならない、又現實自然の眞を見て居ないから幾ら見ても美しいと思はれない。どちらにしても眞と云ふものにさへ到達すれば凡そ現實の世界に醜なるものは無い譯である。隨つて之を寫しさへすれば美にならないものはない、即ち自然の眞と云ふものが最高の標準である、爰へ行かなければいかぬと斯やうに考へるが此說の立場である。爰で我々は無論藝術の種類として斯樣な自然主義の藝術のあることを許すのであるが、夫れと同時に此眞と云ふ言葉の意味の取り樣一つでは爰から新しい總てに通ずるやうな美學が成立し得ると思ふのである。併ながら單に眞と云ふことを現實の有りの儘、本當の有りの儘と云ふ位な意味に止めるのであつたら、依然として我々は斯樣な藝術をいり得るけれども、夫れが直ちに總ての美を蔽う條件にはならないと言はざるを得ない。それでは眞と云ふものを以て假りに總て

の美學を蔽う原理にしやうとしたならば之は何と解釋して宜いか、それが即ち此講義の一番終ひの結論になるのであるから、夫れは此所では暫く省いて置く。（本書所載「美學概論」參照—編者）

次は事物の理想性、之を以て美學の全體を蔽はんとする說は即ち理想說である、けれども矢張り此所でも我々は同じ態度を執つて來て之れで美の全體を蔽ふと云ふことは事實に背くと考へる。けれども斯う云ふ種類の構成條件から成立つて居る美もある、理想美は無論一部分として存在する。たゞ夫れを以て全體を蔽ふことは出來ないといふのである。此見方に依ると前に言つた如く現實以上にあるもの即ち造化が未だ實現しないものに美の標準があるとするのである、隨つて左樣な美を造り得るものは獨り人間あるのみ、言換へれば我々の理想力で現實界に見ることの出來ないものを選り出す、それが美の要件である。此場合の理想性は之を二つに分ける、即ち

抽象的（Abstract Ideal）

具象的（Concrete Ideal）

である、抽象的と云ふのは例へば哲學上の眞理であるとか又は道德上の善であるとか宗教上の神であるとか人間の博愛であるとか其外自由であるとか平等であるとか云ふやうな我々の抽象觀念を材料としてさう云ふものを美の構成條件とする。必竟爰に抽象的と云ふのは概念と云ふことになる、神と云ふ時は色々な形に想像はされても普通には神と云ふ概念しか分らない、善といつても善と云ふ事柄は色々あつても善と云ふことみづからは概念である。博愛といひ自由と云ふ、これ皆概念である。概念的のものを材料として其上に美を組立てやうとする。概念さへ宜いものを與へれば美しくなるとするのである。次に具象的理想說になると斯樣な理想が具體して來て個性を取つて來るものが始めて美の條件とするのである。概念の間は

まだ美の要件となる力はない、それが具體して個性的になつて來たときに始めて美を擔う力が出て來る。而して爰で具體すると云ふことは詰り現實的になつて行くと云ふことである。故に此抽象的理想說になれば其實は理想說が前の現實說と折衷せられたものに外ならない。即ち現實說と理想說とが調和して生れ出したものが具象理想說に外ならないのである。而して斯樣に具體する理想の階段が種々あり得るけれども尤も著い區別は類型的（Typical）と個性的（Individual）とである、類型的と云ふのは其理想が固まつて行き掛つて居るけれどもまだ大に抽象的の所を殘して居る狀態即ち事物の類性にまで到達して居るけれども個々物に成上つて居ない、即ち一段低いものである、隨つて斯樣な存在物は獨り人間の造つた品物にのみ存在して造化は左樣なものは決して造らない、造化の造つた限りのものは皆完全の個性的にまで到達して居る譯である。即ち十分に具象して居る、人間の造つたものになると動もすれば出來損つて其一段下の類型にまでしか到達して居ない場合ある、竹を畵いたけれども竹らしいものと分かるだけで活きて生へてゐる竹のやうには見えぬといふ類である。

先づ斯樣にして見て行くと形式美術、現實美術、理想美術是は皆美の構成條件に依つて生じた區別であつて、何れも事實であるけれども、既に斯う云ふやうに變化がある以上は、其何れを持つて來ても美の全面を蔽う丈けの原理にはせられない。何等か此三つを總括して何れにも通ずる原理が出て來なければ美學研究の目的は達せられない。我々は此三つをば單に構成條件と見て、それが何ゝも客觀に存在するものと見て、此次には更に異つた方面即ち主觀的方面に於て同じやうな研究を試みて見やうと思ふ。

美の主觀的方面

前回までは美の客觀的方面を專ら述べましたが今度は其主觀的方面に移ります、先づ玆に數へ上ぐべき箇條を書いて置きますと、

（1）情緒
（2）知識
（3）聯想
（4）心力調和
（5）空想
（6）快感

主觀的條件と云ふものは大體此等の六つに見出すことが出來る。そこで先づ其第一の情緒といふことについて論じて見ますると、美を我々が見て居る場合には、我々の心の中の一番重要な現象は情緒の活動である、心理學上の所謂エモーションの活動である、此情緒が遮られずして盛んに活動すれば活動する程我々は一種の快味、快よい味ひを感ずる、それが美の快味である。斯う云ふ事實は確かに美の經驗の大分に亘つて認められる者であります、而して此事實を取出して一つの學説にして、是で總ての美を說明せんとしたものもある、其の例を擧げて見ると、イギリスでは彼の心理學者のペインが一番良い代表者であります。それから獨逸では美學者である所のキルヒマン、此人が最も良い代表者であらう。是等の人々の主張する所に依ると、美とは快感的な情緒の充實した場合、快感的情緒が充實せられて作用して居る狀態である。此種の學說をば即ちエモーショナリズムと稱へて居ります、ドイツではゲフュールス、エステーチーク即ち感情美學と云つて居りますけれど

も、此場合に感情と云ふ意味は情緒即ちエモーションと云ふ意味です、即ち情緒說と名づくべきものである。さて此說は一部の事實としては是認せられるけれども美の全體の說明としては不滿足であります、例へて見ると形式美と云はれる種類のもの、即ち模樣などの色彩であるとか又は彫刻など或る種類のものになりますると必ずしも明白に情緒を刺擊すると限らず、其ものを認める力からして直接に美と云ふ判斷に移つて仕舞ふ、其間に情の活動と云ふ意識が加はらない、此種類の美をば情緒說では說明することが出來ない。即ち情緒說は一部の事實であつて全體の眞理とは云はれないでありますからして我々は之を以て主觀的なる構成條件の一つと認めます。

次に第二の知識と云ふ條件について見ますと、美は我々の知識の最も滿足に活動する狀態であると云はれる、而うして我々の知識の最も滿足に働らく形は論理的若しくは數學的であります。凡ての事物は色々雜多の部分が相集つて成立するけれども、其色々の部分色々の事物が一々統一點を有して居つて條理井然と纏まつて來た場合に、知識が最も多く滿足して活動して居る狀態になります、彼の形式美と客觀的の方面で名づけられるものなど主觀の方面から見ますれば知識の滿足とも云はれる、即ち形式美の根本原理は變化の統一である、變化の統一は即ち知識の最も滿足に作用する型である、要するに客觀的にそれ等の條件が有ると無いとに拘らず、如何なる條件に於てか我々の知識が最も多く滿足するやうになりさへすれば美しいと云ふ判斷が其所に生じて來る、形式美の塲合はたゞ其の一例である。此說をば押廣げて總ての說が皆此の理であると見たものを即ち美學上の知識說と云ひます。其代表は古い所では彼のギリシャのアリストートルなどに見出されます、アリストートルの說に從へば美は總て現實の模寫である、而して其美くしいと思はれ所以は模寫と云ふ作用にある、例へば實際に見ると見にくい、厭ふべきものが繪に描かれると美しくなる塲合がある、是れは畢竟寫されたものが其寫しと、よく似てゐ

る。即ち寫本と、原本とが能く似て居る。彼と是とは同一物であると云ふことを明らかに知識で發見する、其瞬間に快樂を感ずる、其快樂が即ち美の快樂に外ならないと云ふのである。言換れば甲と乙との類似を認める、其作用が美の源である、更に言換れば新らしく知識を得ることが美である。また近世で知識說の代表者と見るべきものは十七世紀の佛蘭西のブワローと云ふ人であります。有名な評論家であるが、此人が詩術論を著して、美の根本は明晰にありと定義をした。即ちギリシャ的の見方に歸するのである定義を下した。所謂クラシシズムの精神に外ならぬ。さうして明晰顯著とは結局我が知識が最も完全に作用して、理解力が最も多くの滿足を得ると云ふことに外ならない。即ち是又知識の活動を美と見る說になるのである。而して此說も亦一部の事實としては是認せられませう。前に言ひました如き形式の美などゝ云ふものには明らかに此分子がある、けれども他方には丁度是と正反對の事實もある。即ち事物が知識的に明瞭を缺いて不明瞭になり行けば行く程美しくなると云ふ如き例もある。例へば彼の神秘的の文藝であるとか、朦朧的の美であるとか云ふ如きものは皆此知識說と逆行する事實である。明晰でなく何所か打ち霞んだ、ぼんやりした所が美しいとも見るのであります。であるから我々は知識の滿足をも同じく美の構成條件の一つとは認めるが全部とは認めないのであります。

それから次には第三の聯想說であります。此見方に依ると美と云ふものは我々の思想の縱にも橫にも廣がる、其廣がり工合に存する、即ち心理學上にいはゆる聯想作用にある。之を一つの學說として考へるのは心理學者の方面に多くありますが最も良い代表者はイギリスの心理學者のアリゾンなどである。此人は有名な『趣味の性質及原理論』と云ふ書物を書いた人で、美學史上では重要な地位に立つて居る人でありますが、此人の結論を擧げて見ると、美は要するに想像の活用にある、而うして想像とは思想の列が、二つ以上同時に列なり起ること、即ち聯想を指す、斯の如くにして美は先方のものにあるに

もあらず、我々の思想にあるにもあらず、情にあるにもあらず、單り二つ以上の思想の聯想的に起る所の狀態に存すると云つて居る。此說も亦一部の眞理たる所は認めなくてはならない。常識から言ふ場合には、想像が美だと能く言ひますが、つまり美を樂しんで居る場合には頭がそれからそれへと色々のことに馳せて往く、それが美しく樂しいと云ふことになる。「さま〴〵の事想ひ出す櫻かな」といふ句の如きも此例と見れば見られる。けれども是れは美の全部の說明にはならない、一つの構成條件に過ぎない。例へば聯想の起る爲に却つて美の妨げられる場合もあるし、又聯想があるからと云つて總ての心の働きが皆美であるとは云はれないことがある。何故ならば殆んど總ての我々の心の働きは聯想作用を有つて居る、けれどもそれが爲に總ての心の作用が美だといへないからであります。

それから其次ぎが第四の心力調和であります。心の力の調和が美だといふ見方である、詰り我々の頭の中にある色々の作用が皆一つになつて相扶けて情であるとか知識であるとか云ふ如き區別が立たないで働らくことがある、さう云ふ風に頭が調和的に働いた時に美が起ると云ふ說である。此說の代表者は即ちドイツの哲學者カントの說の一面の如きが最も良い例であります。カントの學說は前にも言ふが如く非常に廣い學說でありますから、色々の方面を有して居る、心力調和一面のみには限りませぬ、けれども彼の學說の一面に心力調和說を有して居る、而うして彼の學說を種々なる方面から論究して行くと、是れが最も結論に近い說とも見へる。即ちカントの言ふ所に從ふと我々には理解性と想像性とがある、普通に眞理を認むるとか善を認むるとか云ふ場合には、此二つがハッキリと別れて働いて居る、どちらも別々に滿足をしなければ止まらない。即ち想像力は我々に先づ形を與へる、理解力は其形がどう云ふ目的を以て其所に存在して居るかと云ふことを究めなければならぬと欲する、然るに美の場合に於て此二つの心力が一つに合して形を與へると同時に其目的が形に含まれて我々に

理解せられる。即ち理解力が殆んど作用しないやうに見へて而も少しも理解力に不滿足を生じない、一種特殊なる心の狀態を生ずる、それが美だと云ふのであります。此說も矢張り一部の說明と認めて、構成條件の一つには入れられるが、是れが美の全部の說明にならぬことは多く論ずるまでもありますまい。右のやうな狀態もありはあるが、復雜な文學上の美なぞになると、それだけでは到底其の美と感ずる一種不思議の經驗は說明せられない。

次に第五は空想說であります。之に依ると美とは我々の頭の作用が其の見てゐる事物のみに限られて來て客觀的根據の無くなつた狀態である。即ち幻しの如くなつて來て、向ふにある事物と思はないものを我々の頭で見て居る、それが即ち美である。此說は說明がやゝ面倒であるが、一番良い例は即ち今まで度々引きましたドイツのハルトマンである。此人に依ると物が美しくなるその境と云ふものは、我々が其物の實在性を忘れる時である。實在性を忘れるその境目が美の境目である。それを名づけて美假象と稱する。ドイツ語ではシャインといふのです。凡ての事物が假象になつた時が即ち美である。斯う云ふのがハルトマンの說であります。元來ハルトマンの假象說は其の美學の根本であるから長い說明を要するのであるが、此所では唯假象の意味だけを說明して見ますと、凡そ我々が事物をば取扱ふ場合に其形であるとか色であるとか云ふ如きものは唯目標として取扱つて居るものである。即ち單に色や形をば表象として扱つて居るものであつて、何日でも其表象の背後には是が實在性を認めて之を的にして取扱つて居るのである。例へば茲に花なり木なりがあるとすると、花や木の形はたゞ其等のものゝ實在性を我等に示す標目に過ぎない、我等は此等のものが本來何であるかは分からぬまでも兎に角此等の形の背後に何等かの實在物が客觀に存して以て此等の形を示してゐるのだと思ふ。是れが普通の場合である。然るに美になると此後ろにある實在性を忘れて仕舞つて其表象のみを取扱つて居る、それが取も直さず假象である。其結果は我々の其物に

對する情が同じく假のものになつて同時に其情を所有して居る所の主人たる我も假の我になる、之を稱して假性及假我と云ふ。斯の如くにして假象、假情、假我、此三つのものが一つになつて完全な美を造る。さうすると我々は全く現實世界を離れた夢のやうな世界になつて仕舞ふ、總てが假である。けれども斯う云ふ狀態を續けて居ると之に伴ふ樂しさと云ふものが感ぜられて來る、さうすると其快樂は實の情であるからして、從つて實の我が之れに引かれて再び入り來たる、さうすると今度は我が實我として美假象の世界へ入つて來るのであるから、玆に至つて天地は全く轉倒して現實の世界が假の世界よりも小さくなつて後から出來てそこに這入つて來るやうに感ずる。是れが我々の美を樂しむ狀態である。實は我れの心內に思ひ浮べてゐる景色であるに拘らず其景色が假象の世界となつて一旦我を占領し、而して後我が逆に其景色の中へ一部として小さくなつて這入るやうに感ずる。要するに現實を離れた我の頭のみで造り出した世界が美の世界であると云ふに歸する。つまり空想を以て美の生命とする 是をも我々は此所で美の主觀的の一つの狀態と認むる。即ち一つの條件と認むる。

主觀的條件の第六は快感說であるが、之れは前來述べた五つの條件に比べると性質を異にして居つて極めて普遍的である。凡そ古來の學者評論家で如何なる人と雖も美と云ふものに快感の伴うと云ふことを否んだ人は一人もない。又事實に徵しても凡そ美と名の付く限り夫れが樂しいものであると云ふことは何人も異議を挾むものはないのである。たゞ快感といふ語の意味によつては成程快感でない、むしろ苦痛悲哀を主とするやうな美も無いではないが、それは快感をたゞ愉快といふ意のみに解するからで、幾たびでも繰り返して見たいといふ意味の快感と取らないからである。快感といふ意味は廣い。此の意味での快感と云ふ一條件を美から拔き去つたならば到底美と云ふ完全な槪念は成立しないだらうと思ふ、けれども夫れらをば之が直ちに美の全體であるかと云ふと必らずしもさうはいかない。即ち能く言ふ如く同じ快感であつても飲酒家が酒を飲

んた快感、饑へたる人が食物を飽まで食ふ快感と云ふ如きものは必らずしも美ではない。それと同様な譯でこゝも矢張り構成條件の一つとしか見られなくなつて來る。たゞ前來の諸條件は美の種類を分かつ上に必要な條件の一つになるが、此の快感は美と美に非ざるものとを分かつ上に必要な條件の一つになる。性質が少しく違ふ。さて此快感說と云ふのにも古來變遷があつて、例へばイギリスの哲學者ヒュームは無條件で以て快感を美と云ふ風に說いて居る、けれども快感が直ちに美の全部であると云ふ說は前に言つた如く到底事實に合はないことになる。そこで條件付の快感が美であると云ふ風に先づ今の學者は快感說を變化さして居る。カントの美學說は前にもいつた如く極めて複雜であつて種々の方面を含んで居るが、其一面には確かに快感說がある。彼の快感說に從へば無私無關心と云ふことが最も重要な條件であつて、斯様な性質を帶びた快樂は即ち美である、言換へれば直接に自分の生活問題に關係して居ない快感が美であると云ふことに歸する。此思想は稍々變化して後に長く傳はつて居るものとなつた。例へば同じカントの直接の影響を受けたと稱せられるドイツのシルレルの如きも有名な遊戲本能說を立てゝ總て美は遊戲と根元を同じうして居ると云ふやうに見て居る。即ち我々の力の實用から離れて遊戲的に働く所に美を見出して來ると云ふ見方である。此思想は直にイギリスの哲學者スペンサーに類似を見出すことが出來る。スペンサーは美を以て我々の有り餘つた活動力が生活と關係なく活動する場合に美が生ずると云ふのである。而して此說は更に傳はつて近時の心理的美學の開拓者の一人と目せられるグラント、アレンの說となつて居る。然るに此思想が餘りに美と云ふものを人世の實用と引離し過ぎた反動として又一方には却つて大いに實用に美を近付けて凡そ如何なる快感と雖も痛切に我々に感ぜられさへすれば美になり得ない譯はない、隨つて何も生活關係から引離すことが美の唯一條件でない、現に遊び事と雖も遊戲と云ふもの其物が本來多く人世の實用と關係を有するものであつて、遊戲とは必竟それに依つて疲れたる

力を慰めて更に大いに活動する基礎を造らんとするものであるからして、此點から見れば遊戯も大いに我々の生活作用と關係を有して居る。詰り更に一層大なる生活作用を惹起さんとする準備事業の一に外ならない、決して遊戯と云ふことを以て直ちに美が生活から離れたものであるとは斷言されないと云ふやうに見て來た。此代表者は佛蘭西の美學者ギヨーである。先づ斯樣にして快感を殊更に生活から離すと云ふ如きことは、稍々最近時に於ては退けられて來たのであるが、然らば快感と云ふものに逆戻りして、あらゆる快感は皆美であると云ふヒュームの說に戻るかと云ふに、それは事實が許さない。茲に於てか今度は快感其物の中に一種特殊の條件を見出して、それが美の必要條件であると云ふ風に解釋しやうとして來た。例へば右に言つたギヨーの如きは快感の擴充、即ちあらゆる方面に行渡り擴がると云ふことを以て美の特色と見やうとした。意志にも情緒にも感覺にも皆關係を有して之れらの方面にすべて活動する。即ち我々の公生活が片寄らずに活動して居る所に生ずる快感が美、快感である。それが一部に限られたる快感は美ではないと云ふやうに考へやうとした。之はどちらかと云へば空間的に我々の生活の全局面の擴がりと云ふことを特色にするのであるが、之れに更に對照して時間的に長く續くことを以て美快感の特性を見やうとしたのがイギリスのマアシャル氏である。而して快感の永續と云ふことは、本來から言ふと矛盾した言葉であつて、快感は極めて瞬間的なものである。昔から言ふ如く歡樂を極め難しと云ふのが本來の性質であるから、爰で其永續と云ふときにはどうしても同時に回復と云ふことをば加へて來なければならぬ。永續する快感とは幾度でも心に長く回復して忘れ難い快感、さう云ふものが美であると云ふやうに見た、又更に違つた風に見る人は快感の遊離と云ふことを以て美の特色とした。之はヨーロッパ最近の美學思想の一である所の生化說の變形で、アメリカのサンタヤナ氏などの唱へる所であつて、快感が自分の心に固着して居る間は未だ美とは言へないが、夫れが或る場合になると離れて向う

のものに附着する。自分が樂しいと云ふよりも、樂しさと向うのものと結び付いて自分と云ふ考が無くなつて來る、其瞬間から美と云ふ感じが起ると見るのである。先づ斯樣に快感說と云ふものは近時非常に發展したと同時に、何れが最も有力な說であるか、我々は判定し兼ねる狀態に居るのであるが、兎に角最近時の美學が快感の硏究に重きを置いて居ることは、之を以ても察することが出來る。吾人は之を以て主觀的條件の最も重要な一と認めるのである。

サンタヤーナ
マーシャル
リップス

美學綱要

サンタヤーナ氏美學綱要

（同氏著『美感論』(The Sense of Beauty) に據る）

緒言

元來、美を研究するには、美の理論と云ふことよりも美感そのものに、より多き意義を認めて、これを研究の基礎としなければならぬ。凡そ藝術である限り詩歌音樂から、造形美術に至る迄、一切の藝術は皆人間の美感の記念として古來宗敎、產業、戰爭などに劣らない勞力の下に發展して來たものである。かゝる藝術品ばかりでなく普通に工藝品と云はれる種類のものも、又衣服住居の如き一見實用的の工藝品に至る迄、皆この美感の滿足如何と云ふことを顧みないのはない。更に近頃の說に依ると動物の色、形等の如きものも、兩性間の好惡、即ち美感の如何に依つて適種生存の法則に多大の關係を有すると云はれて居る。これらの事實から推して考へると、吾々の本性には根本的に廣く美を觀て、これを評價する傾向を有して居ると云ふことがわかる。これが心理上否むべからざる事實である。

然るに、これ迄は上に述べたやうな事實は多く顧みられないで、哲學者は自分の形而上學から美學に解決を下さうとするし、藝術家及び批評家は或ひは美の製作に忙しく或ひは美の觀察註解から直ちに美の哲理に入らうとして、中間に美感と云ふ心理的事實の存在することを忘れて居る。即ち從來の美學は實際と理論との調和を缺いたものと云うてよい。蓋しかゝる研究上の不完全を助長させたのは、一は美的現象が主觀的であるからである。元來哲學者等は感情等の主觀的のものを重く視て居なかつた。これは人間には有り勝の偏見であつて單に心の中のことゝ云ふといかにも價値なきものゝやうに思はれたのである。即ち換言すると彼等哲學者等に道德的判斷及び美的判斷の類が常に客觀的眞理を表明したものでなければ人生に何等の價値のないものと思惟したのである。併しながら、元來判斷と云ふものは理論ではない。判斷は人間の感情に訴へるものであつて、理論はたゞ、人間に直接的ならぬ、抽象的のものに過ぎないのである。

上述の理由から、美學、倫理學等には三つの異なれる要素及びこれらの學問を研究するには同じ三つの異なれる方法が生じて來る。その第一は通俗な意味に於ける美的、乃至道德的判斷即ち日常、吾々が賞讃批難を加へる實際的判斷であつて、これは自らの特色として非科學的である。第二は善惡の行爲乃至美術を歷史的、人類學的に解釋するもので、其の目的は、これに依つて、種々の人格、政體、正義の觀念、美術及び批評法の脈派などを研究しやうとするにある。美そのものを愛好するよりも、むしろ他の方面の傾向を有する人の研究は多くこの方法を取つて居る。第三は倫理學と云はず美學と云はず、之れを心理的に研究するものである。前の二法は或ひは敎訓的、或ひは歷史的なものであるが、この第三の研究法はそれと異り、道德的判斷及び美的判斷を以て心的進化の現象と見做して研究するのである。即ちこれら感情の起原、要件乃至その心理的經濟の上に及ぼす關係等を研究するのである。かゝる研究にして完うせられるならば、吾々は何故に善惡美醜を感ず

かと云ふ理由が明かになり、一時的の好惡と理想との區別も從つて明確になるのである。

自分は美學研究に關して此の第三の方法を採らうとするものである。これ迄美を論ずるもの丶弊は多く哲學系統の一部分として漫然演繹的に之れを説明し去ることにあつた。自分はこれを免がれんがために、人の感性及び美に對する實際上の感情を研究するを主とし、更に深く美的意識の起源を無意識の境に迄尋ね上るやうなメタフイジカルな研究はしない積りである。

第一節　美學は價値の學である

從來、美を定義して眞理、理想、善、圓滿等の發現であるとするものが多い。けれどもこれらはたゞ一時の快感を刺戟するに止まつて、永久の價値ある定義と云ふことが出來ぬ。眞に吾人を首肯せしむるに足る定義は、美を吾々が實際經驗に觸る丶ものとして、其の起源、其の存在、其の要素等を精細に解釋して然る後に造り出した定義でなくてはならぬ。即ち何故 (why) 何時 (when) 如何樣 (how) にして美は存在するか。又美たらすには如何樣の條件を具備しなければならぬか。乃至吾人は如何にして美を感得するか。而してこの美の感應と其の對象とは如何なる關係を有するか。これらのことを研究することなしには、美的鑑賞の何物たるかは到底了解することが出來ぬ。

昔しは美學を以て (Criticism) と云うたことがある。この (Criticism) と云ふ語は、今でも藝術品に對する (Reasoned appreciation) と云ふ意味に用ゐられる。併しながらこの語は美的現象の全體を説明したものとは云へぬ。例へば自然美の類ひは概ね批評することの出來ぬのが普通である。即ち日沒の美觀の如きは批評すべきものでなくて感得し享樂すべきもの

である。かくの如く、(Criticism) と云ふ語は美の說明としては未だ充分なものとは云へない。近代になつてから美哲學を研究するもの、概ね (Aesthetics) と云ふ語を用ゐるやうになつた。この語は「感受性の認識」(Perception of susceptibility) の學と云ふ意であつて、前者 (Criticism) は美現象の說明に對して餘りに狹隘に過ぐるならば、(Aesthetics)は一切の快苦感を含有して餘りに廣きに過ぐる嫌ひがある。カントの如きは、この語を、一切の認識を形成する時間上、空間上即ち純理哲學上の學說として用ゐた程である。されば、この兩者の意義を併用して始めて自分の所謂美學の意義を求めることが出來る。即ち (Criticism) と云ふ語が有する判斷の意義を一層擴充して、吾人が本能的乃至直接的に評價する凡ての判斷を包有せしめなければならぬ。即ち快苦の感情を含ましめなければならぬ。而して更に (Aesthetics) と云ふ語が有する認識の意義をも緊縮して、鑑賞ならぬ認識、即ち當の對象物に價値を附することなき認識を排し去つたものとする。かくして雙方を調和してこゝに吾々は批評的乃至鑑賞的認識とも云ふべき狀態に到達する。自分はこれを (Aesthetics) の意義とする。即ち (Aesthetics) とは、換言すれば價値の認識に關する學問である。そこで吾々はこれを研究する前に順序として價値の意義と其の條件とを考察しなければならぬ。

デカルト (Descartes) 以後の哲學者多くは物質的因果律に重きを置くの結果全く意識を離れて事物の繼續、起伏は說明されるものとなした。かく一切を物的に見る時は藝術の如きも、感情觀念情緒などがなくとも存在することゝなり、自然淘汰の方則の如きも、只機械的な環境に對して作用するものに過ぎなくなり、又自己保存の本能の如きも、無意識に行はるゝことゝなり、いかなる危險障害に遭遇するも恐怖の念も起ることなく、其他自意識的行爲は一として見ることが出來なくならう。併しながらこれは極端な機械觀であつて事實に於て嵌まらぬことと云ふ迄もない。吾人が、ある事物に對して興味を感ず

るのは、只意識して幾多周圍の事情を整理し、案排するからである。換言すれば、吾人が事物を鑑賞し評價するのは、其の根本に於て、好惡、滿足、不滿足の念を伴ふからである。即ち沒意識はすべて價値感情を沒却するものと云うてよい。又この沒意識ばかりでなく、吾人の直接經驗を離れ、情緒に觸れずして抽象的にのみ事物を觀察することも亦同一の結果を生ずるものである。即ち抽象的に觀察することは、只これに依つて當の事物を理解するを得るのみであつて、これに對して何等の希望又は快苦の感を起すことなく、又一の刺戟もなく、一の恐怖もなく、一の意慾もなく、只外形の觀念あるのみとなる。即ち意識なければ一切の價値も亦ないのである。從つて善惡美醜の價値感には情緒的意識 (emotional consciousness) が必要である。即ち觀察だけでは足らぬ、必ず鑑賞が必要になつて來る所以である。

第二節　選擇評價は非合理的である

前に述べたやうに事物は凡べて鑑賞があつて始めて善惡美醜の價値感が生じ、これあつて又始めて選擇 (Preference) が生ずる。スピノーザ (Spinoza) の云うたやうに善きが故に慾するのではなくて、慾するが故に善であるのである。固より本能的發動でなくて、尙ほ習慣上善惡に關する辭を使用することもあるが、それらは單に鑑賞を離れた言語上のことであつて鑑賞意識から出た選擇でなければ決して道德的又は美的判斷を構成するものではない。

價値意識は人間の中心衝動の直接的な、說明すべからざる活動、換言すれば人性の非合理的の方面から來るものである。合理的なものは凡て相對的關係のものである。即ち與へられた材料から結論を推測して來るもので、根本たる材料そのものを供する力はないものである。價値意識はこれに反して根本的のもので合理的と云ふことゝは全然異なつたものである。元

來合理的と云ふことは理性が直接に要求する要求でなく、從つてその合理的と云ふことに、權威を與へ價値を附するものは、理性の本性そのものでなくて、單に安全に經濟的にその要求を充たし、且つ理解の快味をも併せて得やうとする別な要求に基づくものである。

さて美は價値の一種であるから、上來述べた價値の一般概念は移して直ちに美にも應用することが出來る。即ち美を定義するには第一に先づ一切の知識的判斷及び材料、考證等の一切の判斷をその中から排除しなくてはならぬ。つまり一の作品に對する批評などについて云つて見ても、價値、判斷を試みないで材料や考證などばかりを專一にして論じたものはいかにも衒學的な外面的の批評である。更に云ふと、當の作品をその歷史上の關係や、それがいかなる種類の藝術に屬するかとなど云ふことを專らとして、所謂科學的に研究しやうとするのは却つて美的にその作品に對するものといふことが出來ぬ。尤もその作品、作者などの年代や記錄などを考證するやうなことは直接の美的快感に附屬して、間接ながら幾分、その美的鑑賞の効果を有効ならしむることはあるけれども、只それによつてその美的鑑賞を得られると思ふのは誤りであるといふのである。蓋し事實は事實それ自らで價値あるものではあるが、これがために直ちに事實そのものを攻究することに美的價値があるとは云ひ得ない。この理を以て推すと所謂寫實主義の價値も自ら明かになる。即ちあらゆるものを再現せんとする寫實主義は未だ充分なるものといふことが出來ぬ。何故なれば、あらゆるものゝ再現は同時に悅樂であり快感であるとは云はれぬからである。このところに又科學と藝術との區別がある。即ち科學の本意は知識の要求に應ずるにある。從つて其の求むるところは眞である、唯々眞である。藝術の本意は感覺想像に訴へて興會悅樂を與ふるにある。從つて科學が唯一の標的とする眞理も、この藝術に取つては、たゞその悅樂を與へる方便として價値あるに過ぎないのである。

要するに道德的審美的の二判斷はこれを一類と見ることが出來るが、知識的判斷は全くこれと反するものである。前者は價値の判斷で、後者は事實の判斷であるからである。而して後者も價値を有することがあるとすれば、それは前者から派出したものである。吾々の知識的生活は快苦の價値的判斷と關係して始めて是認さるべきものである。

第三節　道德的價値と美的價値

美的判斷と道德的判斷即ち美と道德との關係は前に一言したが、更にこの二者の區別を明かにする必要がある。第一に美的價値は積極的で、善そのものゝ認識であるが、道德的價値はこれに反して、否定的で寧ろ惡の認識である。次に美的判斷は直接經驗そのものゝ判斷即ち自發的判斷であつて、其の對象に關しては聊かも利害打算の觀念を含まないが、道德的判斷には、たとへ、これが積極的な善の認識であるにしても、必ず利害感が伴ふが常である。この二區別を更に說明しやう。

由來倫理學上の所謂快樂主義では、その主義が人間の道德意識と矛盾するのを調和させて論じやうと試みてゐる。凡そ人の尊嚴とか眞面目とかを充分に感じてゐる眞摯な人には、正しき行爲の目的が快樂にあるとする快樂派の結論に反對するのは自然のことである。快樂といふことは、これらの人々に取つては一種の誘惑であり、且つこれを避けることを以て一種の德であるとさへ思惟される場合もある。確かに、道德は快樂を得るといふことゝは關係なきもので、其の眞義は苦痛を避けるにある。從つて快樂を追求するといふ中には、どことなく輕いやうな遊離的なところがある。從つて快樂を追求することが一種の義務であるといはゞ誰しも其の滑稽を笑はずには居られまい。吾々はさういふことに關しては、何等の義務を感ずることがないのであつて、たゞ日常生活の業務が終つた後に、自然に快樂を求めるやうになるのである。即ち快樂の唯一の特

徵は、自由に他の束縛を受けずして自主的なところにあると云うてよい。

凡そこの世に於ける悲慘な業務とも云ふべきは、死とか饑渴とか疾病とか個獨とか侮蔑とか云ふ諸々の忌むべく厭ふべき類ひのものどもを、いかにして脫離すべきかと專心に工夫することとである。このところに道德が生れる。而してこれらの悲慘な業務に埋頭してゐる場合には快樂を追求する如きは、極めて價値なき些末なことのやうに思はれる。即ち道德は苦痛を遁れることとでこの立場に立てば、快樂を追求することは寧ろ罪惡とも思はれるのである。けれども道德のみの世界は必ずしも將來望ましきものではない。寧ろ苦痛を却けるのみならず、進んで個々人の慾念趣味等を暢達せしむる世界が望ましいのである。この時に始めて道德の世界即ち義務の世界が自由暢達の世界に交代されるのである。

美の鑑賞と美の現はれである藝術品とは吾々の休日（ホリデー）に屬する活動である。即ち吾々はこの活動によつて、恐懼憂悶の日常生活から瞬間の安佚を求め得て、心の赴くまゝ、自由に心の翺翔を恣まゝになし得るのである。又醜といふものも美的鑑賞の場合には、必ずしも美の直反對なものとは云へぬ。寧ろその中に快樂の要素を含んで居るものであるが、それが一旦、實在のものとなつて吾々に苦痛を與へるものとなれば、始めて道德の範圍に入るのである。

第四節　業務と遊戲

上に述べた道德的價値と美的價値との區別は更に業務と遊戲との區別を以て一層明確にすることが出來る。業務と云ふは吾々が日常の生活を遂げんが爲めに必然的に强ひられて從事しなければならぬ活動で、遊戲とは、かゝる必然的な活動の生活に餘裕を得て、心身の餘贅力を運動せしむる活動、即ち必然的でなく自由な活動である。かくの如く業務と遊戲とを必

然的な活動及び不必然的な活動と云ふやうに區別すると、業務と云ふ言葉はいかにも賞讃すべく遊戯と云ふのはいかにも忌むべき言葉のやうに耳に響く。誠に、一切の精力（エネルギー）を空なる目的の爲めに費すことは決して望ましいことではない。この意味で、遊戯は心の不完全な活動の表現のやうにも見える。小供か老人などにふさはしい活動で大人の敢てするを耻づべきものゝやうに思はれて居る。

上のやうに見て來ると遊戯と云ふのは、いかにも、つまらないものである。人に依つては、かやうに、遊戯を徒爾なるものと解するところから直ちに人間の自由なる心が要求して止まぬ諸々の社會的快樂、藝術及び宗教の如きをも、皆一樣に遊戯と云ふ條の下に排し去つて、かゝる遊戯的な活動を要求するのは、やがて人間が漸次に廢滅し行く兆候なるが如く思惟するものもある。けれどもこれは進化の理法を無視した言である。もし凡べての不必然的な活動が人生から取のぞかれたならば、いかに此の世は索漠たるものであるかは想像すれば判るべき筈である。自發的な心のゆくまゝに樂しく振舞ふ諸々の活動を以て單に自己保存 (self-preservation) の爲めに不必要な不必然的なものとして批難するのは、人生そのものゝ內容を深くも考察することなき皮想の見解である。たゞ不必要乃至不必然的と云ふものゝ批難すべき場合は、それが、人生の功利と抵觸する場合である。それが、それ自身の活動であつて、遊戯のための遊戯ならば何等批難すべき點もないのである。

同時に、あらゆる自由なる想像的な活動は、些かも外的の必然に支配されることなき自發的なものなる點に於て、すべてこれを遊戯と呼んで差支へがない。これらの活動が所謂自己保存に對する功利としては極めて間接的乃至偶然的なものである。が、それであるからと云つて別に價値なきものと云ふことは出來ぬ。寧ろ、反對に其の社會の人文發達の程度は、この遊戯の進歩せることの如何に依りて測られるのである。如何となれば、吾々はこの自發的な活動の中に、人生の悅樂と幸福

とを見出し得るからである。

以上のやうに觀察すると、業務と遊戲とは、やがて服役 (servitude) と自由 (freedom) との對照となる。自分は更にこの二者の關係を次の如く見やうとする。即ち業務と云ふことを、普通の意義とは異つて、單に有用な活動とは見なさず不用意の間に、自然の必要に驅られて自發的に起つた活動と見なし、又遊戲と云ふことも、單に功果なく無用な活動とは見なさず何なりとも、自撥的な活動で、その活動たる、それ自らの爲めであつて、必ずしもこれが如何なる役に立つべきかと云ふやうな第二義的な功利の意義を含まざるものと見やうとする。從つて極致として云ふならば、寧ろ業務を減じて遊戲を遍くする程人文は進歩の頂上に近よれるものである。業務の抑壓を感ずることもなくして、精力を遊戲の自由なる方面に用ふることを得るやうになつて、人間の活動は尤も其の至るところ迄至つたと云つてよい。即ち遊戲は人生の重要部分であつて、而して美はこれに應ずるものである。

第五節　凡べて價値は美的である

前回で述べた通り、業務と云ふと、何となく賞讃すべきことのやうに聞こえ、遊戲と云ふと如何にも批難すべき言葉のやうに聞こえるところから、想像上の事柄に充分權威を感じ、又これを人生の重要事と解するものにはこれら想像上の事柄を遊戲なりとするに躊躇するであらう。けれども、吾人は、これら想像上の事柄には價値なしとは云はぬ。たゞそれらの價値たる、內具的であると云ふのである。更らに一歩を進めて事實を云へば、凡そいかなる價値もすべて皆內具的のものである。例へば其の結果の善を豫想して、一事を有益であると判斷するのは、其の善と云ふことに到着するときは、その有益と云ふ

ことは消滅して、たゞ善と云ふ判斷ばかりとなり、善のために善なるものとなる。即ちこの場合の善の判斷は直接的內具的であつて、とりも直さず美の價値判斷である。かく內具的直接的なるか、否かに依つて美的乃至道德的價値の區別が定まるのである。又、かくの如く道德的價値も場合に依つては美的價値となるのであるが、これのみならず肉慾の滿足の如きも假りにこれを不易なものと想像すれば美的となるのであり、又、眞理の知識といふ如きものも、單に眞理として、それに些かも功利的意義を附せざる場合には美的價値となるのである。かくの如く一切の價値を直接的鑑賞即ち美的價値とすることが出來るのである。

第六節　美的快樂と肉體的快樂

美的判斷と道德的判斷乃至知識的判斷との區別は前に云うた。又、美學は價値の學問であつて、即ち直接的に情緒に觸れて迸發する認識ばかりを論究する學問であることも前に云うた。けれどもこれだけでは未だ美感そのものゝ性質が明かにされて居ない。凡そ快樂と云ふのは皆內發的積極的のものではあるが、それであるからと云つて一切の快樂が凡べて美感であるとは云ひ得ない。確かに快樂は美意識の本質ではあるけれども、其の快樂には自ら二種の別があつて。肉體的快樂と美的快樂との二つに分かれる。この二つの區別を明瞭にして置かねばならぬ。

勿論、一概に肉體的快樂と云ふと肉體的根據を有する快樂即ち意識の一切の形式及びその要素に至る迄凡そ肉體的に根據を有する快樂の一切を含めて云ふ場合が多い。美的快樂も、亦勿論、眼、耳、及び腦髓の記憶の働きなど所謂肉體的狀態に依るのであるが、これは單にかゝる肉體的狀態ばかりを主眼とするものではない。美的快樂と云ふと誰でも、肉體上の原因

から來た快樂とは想像しない、それ以上の何か高尙な原因から生じたものであるやうに考へる。これに反して肉體的快樂はいかにも低級な快樂で、肉體上の一局部に關した快樂であると思惟する。

かくしてこの美的快樂と肉體的快樂との間にも著しい截然たる區別が生ずる。即ち一言にして云へば前者、美的快樂の唯一特徵は透明（transparent）でなくてはならぬ。一瞬時の、而も一局部に偏したものでなくて、直ちに永久の或るものに透徹するやうなものでなくてはならぬと云ふことである。更に換言すれば美的快樂は、些かも阻害されることなく、心の赴くまゝに自由の天地を翺翔し得る快樂で肉體的快樂はこれに反し、一局部の官能に止まるが爲めに自由でなく寧ろ粗野な我慾(セルフィシ)的な調子を帶ぶるものである。これがこの二つの快樂の重なる差違と見られる。

第七節　脫實感と美的快樂との關係

快樂と美感との區別を又、美感の無私、沒利害の境にありとするものもある。即ち普通の肉的快樂は人間の官能乃至情慾を滿足させるに止まるが、美の觀照（contemplation）の場合には吾々は吾々以上の或る高いところに昇つたやうに感じ、一切の情慾も跡を潜めて、一向に無私、沒利害の狀態に入る。例へば畫家の春の野に流れる小川の水を眺めるのは渴へたるものゝそれを眺めるとは甚だしき相違であり、同じく畫家の容貌(みめ)よき女を凝視するのは好色家のこれを眺めるとはやはり甚だしき相違であるが如きこれである。けれどもこの區別は極めて微細に亘る程度上の區別であつて本質上の區別ではない。

又、他の方から云へば所謂美感上の脫實感乃至沒利害感（disinterestedness）は決して根本的のものではない。例へば繪畫の鑑賞は、その畫を購求しやうとする慾望とは異なつたものではあるが、隱約の間には、寧ろこの慾望と密接の關係が

あるものである。自然の美とか繪畫の或るものなどは、これを享樂し鑑賞することに依つて毫も消損するものでなく、いつでもこれに接する者をして美感を感せしめる。けれども斯の如きは極めて偶然的なもので、種類に依つてはこれを鑑賞することに依つて消滅し或ひは時の經るに從つて美感を與ふることなき藝術などもある。これらに對しては、この鑑賞者は自ら競爭の姿にならなくてはならぬ。かうなるとこの場合の美感は一般普通の快樂と同じく利害の觀念を加へた貪慾的のものとならざるを得ない。つまり美感を以て無私、沒利害の觀照の快樂であるとするは學說として正當なものと見てもかくの如きは獨り美快感の特質となすべきものでなく、あらゆる快樂は或る意味に於ては皆その快樂にのみ飽足して他を求めない純粹若しくは無私沒利害の性質を帶ぶるものである。又自我の觀念を交へないと云うてもその自我は本來から自我ではなく、唯、本能的沒主我的の興味利害を有して居つたものが漸次自我に變化したのである。從つて私慾の根本內容はやはり無私沒利害であるとも云へる。たゞ口腹の慾を追ふことを私慾と云ふのは其の本能的なるにも拘らず、他に分配するを得ざる快樂であるからである。沒我の人、無私の人と云ふのは其の性情と利害とが多數の人の慾望、快樂と能く相一致するものを云ふのである。即ち一層普遍的な傾向を指す名稱と云うてよい。

第八節　美的快樂とその普遍性との關係

前節に述べた無私沒利害の論議は更に美快感の普遍性と云ふことを提供して來た。普通の解釋に從ふと官能的快樂は一人が之を感ずるからと云つて必ずしも他人も同樣にこれを感ずるとは云ひ得ないけれども、美快感はこれと異なり、通例美を美とするの快感は何人にも通じて同一でなくてはならぬ。所謂美は普通性（universality）を供へたものでなくてはならぬ。

これが美の唯一條件である。この條件なからんには美の判斷は主觀的無標準に陷る外はない。かう云ふのは一般普通の解釋である。けれども一層精しく考察する時は未だ俄かに普遍性と云ふことを以て美快感の特質とは定め難い。これには別に困難な說明も要らぬ。少しく考へれば同樣の對境と雖も時、處、人の相異に依りて異ならざるを得ないのであるし、同一物に對してもこれを認識し彙類し、分別する方法に於ても違ふ、即ち甲はこれを斷片的に觀察し、乙はこれを全體上から觀察するなどゝ云ふ場合が多い。かやうにして各人の見地に從ひ同一物と雖も必ずしも同一には各人に觀取されないものであることが判る。從つて美的快感の普遍性といふことは、各人性能の同一なると、これに對する對境が同一の價値を有することに依據して始めて斷定することが出來るのであるが、かくの如きは實際上決してあり得べからぬことゝ云はねばならぬ。

第九節　美的快樂の特質と其の客觀性

吾々の心理的現象として明白な事實は、自分の感じをそのまゝ、その對境の物に附加して直ちに物體そのものゝ性質と考ふる傾向のあることである。自分の美なりとするものは他人も亦美なりとしなければならぬと考ふるのも、即ち自分の感じた美を以て對境の中に (in the object) あると思惟するからである。物體の色彩（カラー）、配合（プロポーション）、大さ（サイヅ）、の美の如き場合はこの適例である。即ち、この場合の美判斷は單に外的存在物 (external existence) としこの美を認識（パーセプト）することであり、發見（ディスカバー）することである如き觀を呈する。けれどもこれは根本的の誤解であつて又矛盾の最も甚だしいものと云はねばならぬ。美は、前にも一言した通り一種の價値である。美を以て決して獨立的な外的な存在物で、これが吾々の官覺を刺戟し、次で認識作用を起した結果であるとは思惟さるべきものでない、美は飽く迄も認識作用の中に (in perception) 存する。認識されない美は

感せられない快感である。その矛盾なること云ふ迄もない。總じて哲學界一般の傾向も亦、如上の事理を語つて居る。即ち認識上の立場から云ふと、外界の事象が、感覺を刺戟して心に其の印象（インプレッション）を重積する、而して數多きこの印象が統一されて一つの確然たる認識を組立つるに至り、始めて所謂物の實在性を生ずる。而してこれを組立てた斷片的の感覺等はその實在物の屬性となる。即ち統一されたものは實在となり、之れが材料となつたものは之れに屬する現象となる。內容と性質(substance, quality) 實在と現象 (reality, appearance) 物と心 (matter, mind) とはかくの如くして區別されるのである。而してかく一切の現象は主觀の客觀化されたものであるが、其の中漸次最も便宜なものは特に根本の性質として取出され、例へば廣さ長さなどいふものは、事物の根本性質の如く思ひなさるゝに對し、色香ひなどは比較的第二位にあるもの、即ち尙多く主觀の分子を附帶して我が心次第如何やうにも變ずるもの、我が心內のものと云ふやうな趣きを有するやうになる。而してこの第二位の屬性中最初に擧ぐべきものは快苦の感である。この快苦の感は、他の廣さ、長さ、色、香ひなどゝ、心內のものであると云ふ點から見ると同一であるが、これは殊更に主觀的のものと見られて居る。この快苦の感が、他の長さ廣さなどの如く、客觀化されて對境物の性質と見られる場合に於て始めて美となる。又情緒（エモーション）は快苦の感中、尤も多く客觀され易いものであるが、この客觀化された場合には、恐れは恐ろしき物、悲しみは悲しきものとなるのである。

けれども科學的知識の進步と共に、かう云ふ感情的の分子をば力めて事物の客觀性の中から拔き去つて認識のみの方面を特に事物の性質として來た結果、今日では多數の人は感情的分子を事物の性質と見做すやうのことはないが、獨り美感ばかりは、此の理に反して、感情でありながら却つて事物の上に存する性質であるやうに思ひ做されて居る。蓋し、かく思ひ做される所以は、他の科學的思想の抽象的なのに比して美は最も具體的なのにも依るのであらうし、又一面から云ふと、吾々

の快感には、その認識的部面を密に結合したものと、分離したものとあつて、肉的快樂の如きは即ちその後者であり、從つてこれを客觀化して事物の性質とはなし難いものである。が、知力作用に伴つて起る快感的感覺の聯想の如きは、その認識作用と快感との密に抱合したもので、容易くこれを客觀化して事物の性質と見做し得るものである。美とは即ちかやうに客觀し易き快感に與へられた名稱に外ならぬ。

第十節　美の定義

以上の説明を歸結してこゝに美の定義を下すと、美とは積極的、内具的、客觀化的 (positive, intrinsic, objectified) 價値であつて、つまり美とは對境の事物の性質となつた快感であると云ふことが出來る。この定義の意義を更に細説すると、こゝに云ふ價値とは事實又は關係の認識でなくて、一の情緒であり、一の評價であると云ふ意味である。而して、積極的價値と云ふ其の積極的とは善の感であつて惡の感でないとの意である。更に委しく云ふと、惡を除かうとするやうな消極的のものでなくて善を享樂する積極的のものとの意味である。又、醜は前にも述べたやうに之れが幾分たりとも、快樂を供する間又は單に無快樂として止まる間は他の一層高き美に對して醜として存するけれども、若し進んで苦痛を與ふるやうになれば、吾々はこれを避けやうとして道德的態度になるのである。即ちこれに依つて見ると、美と道德とは積極と消極との差であつて美と醜とは比較的のものと云ふことが出來る。

また、この價値を内具的と云ふのは、美的快樂は決して功利觀から來たものであつてはならぬ、直接に内から自ら發する價値でなければならぬと云ふ意味である。語を替へて云ふと、美とは究竟善である。人間心性の根本的要求に應じて本能の

満足を來たすものである。即ち美は人心内具の積極的價値である、即ち快樂であると云ふことになる。

最後に、この價値を客觀化されたものと云ふのは、これに依つて他の肉感的快樂と區別するがためである。感覺の知覺となり、認識となるのは漸次的であると同じく主觀の官能に固着して離れ得ない快樂と、これを離れて事物の性質のやうに見做されるやうになる快樂とは明確に區別はされないが、美と、美でない快樂とば要するにこの客觀化の如何に依つて分けられるのである。而して複雜な感情は槪して客觀化され易いものである。

附言、サンタヤーナ氏の「美學」は、以上に述べた十節を『美の性質』と題して第一章とし、更に第二章に『美の材料』と題して七節に分けてこれを論じ、第三章は『形式論』で二十九節に分ち、第四章は『表現論』で十九節より成り、最後に結論をも加へて居る。が、これらは一々こゝで述べる遑はないが、以上述べた第一章第十節『美の性質』は、就中氏の美學の中心要義であるから、これだけでも先づ、サンターナ氏の美學の大凡は充分に窺はれると云つてよい。次には同じ心理派美學の系統に屬する英國のマーシャル氏の美學を述べて、更に獨逸の心理派美學に述べ及ばう。

マーシアル氏 美學綱要

（同氏の著 "Pain, Pleasure, and Aesthetics." に據る）

緒論

藝術と科學

藝術と科學とは古來、概ね相反するもの丶やうに思はれて居る。科學者は藝術家を目して、自家指導の下に降るべきものとなし、藝術家は科學者を目して自家の脊後に立ら自家の足跡を追ふに過ぎないものとなし、互に相持して下らず、相敵視しやうとする傾きのあるのは事實である。けれどもこの不和は根本的に拔くべからざるものではない。これは相互の間に誤解があつて事情の疏通しないから起ることである。

蓋し科學者と藝術家とは本來、その心の態度を異にするものであつて、この一事は今、この二者の間の誤解を解くに最も注意すべき點である。科學者は主として穿鑿者 (searcher) である。事實を追うて理を求むるものである。攻勢的(offensive)

である。藝術家は最も人心の底に宿つて居る內心の聲 (inner voice) を聽いて、其の命令に從つて動くものである。かやうな工合で、科學者は自家が理性の滿足に信賴して其の研究し統理した所に依つて天地一切の事物を包攝しやうとし、藝術家はそれ以上に自家獨特の或るものを直觀し直會したと云うて居る。その云ふところ各々一理があり又事實でもあらうが、かう云ふたからとて二者は決して相乖離するものではないのである。

まつ相通ずる方面から見ると、科學者は往々藝術家の據るところはたゞ想像 (imagination) ばかりであると云ひ、藝術家の側では所謂神徠 (inspiration) と云ふ幽妙の境に出入するものはたゞ自分ばかりだと云うて居るが、二者何れも、僻した言ひ方である。想像と云ひ神徠と云ふ如きものは科學者にも或る程度まではあるものであつて、これあるの心境は決して藝術家の特權でもなければ、又藝術家ばかりのものでもない。科學者が、事實の上に或の理路を辿つて行く場合、不圖何ものかの妙趣があつて想像を天外から得來り、こゝに或る假定を辿つて行く場合、不圖何ものかの妙趣があつて所謂神徠を感得しこゝに或る假定を得て、始めてその理路を貫徹し會通するに至ることがある。即ち神徠と云ひ想像と云ふものは、藝術科學の兩面に亘つて存立するものであることが判る。

又科學の上に就いて見るも同樣のことがある。例へば、藝術家は、往々科學上の理法などは藝術そのものと毫も相關することなき如く思惟して、これを無用視して居のものもあるが、事實は決して左うでない。今日の藝術が科學上の理法を應用し、これに依つてその作物の不自然若しくは荒唐不稽に陷るの弊を免れて居るのは事實であつて、かの繪畫上の遠近法 (perspective) の如きその例である。遠近法は本來科學が示すところの理法であつて、繪畫がこれを藝術に應用したものに外ならぬ。而して眞によくこの法を應用しやうとすれば、先づ其の理法を學ぶの必要がある。すなはち科學上の知識も亦藝

術の分野に於いて必要のものであることが明かである。

上のやうに觀て來るときは、藝術と科學とは一方に於てすでに相通ずるものである。が、前にも云うたやうに一方は心內幽妙の聲を聞かうとするものであるし、一方は又事實の理法を討究し穿鑿しやうとするものであるから自ら各々の態度を異にする。從つてこの二者を併立させて互に相犯さゞらしめやうとすれば其の關係を如何やうに定むべきであるか。マーシアル氏は、この場合、所謂仲裁的態度を取つて一面に藝術を慰諭し、成るべく寬裕の心を以て科學上の智識を參考すべきであると說くと共に、他面科學に對しては、所謂謙讓 (humility) の德を勸めて、科學は藝術に對し到底消極的 (negative) のものでなければならぬと云うて居る。言葉を換へて云ふと、科學はたゞ現に在るもの、若くは既に在つたものに就いて論理的說明及び推理をなし、これに依つて藝術を補助することは出來るが、これ以上、未だ在らざるものを啓示して藝術を導く力はない。而して藝術の本領は前にも云うたやうに、むしろ、この未だ在らざるものを神徠により乃至內心の聲に依つて會得する點にある。即ち科學は、藝術の先導者 (leader) もしくは支配者となり得ないが唯その補助者、忠告者 (adviser) となり得るものである。藝術家が科學の理法を知らないで、これに背き、爲めに不自然の弊に陷つた場合又は科學上の智識のない藝術家が他の者が極めて容易に爲し得ることを殊更に迂遠の路により自ら案出しやうとし、爲めに無用の勞力を費すの弊ある時など、これに忠告を與へて此等の弊を避けさせるのは即ち科學の藝術に對する任務である。新しいものを示すよりも誤らんとするものを救ふのである。消極的とはこの意味である。

さて、如上の見解から當然に起るのは、藝術家がかやうにして有用なる科學上の智識を得るため、自らこれを研究する結果、其の創作的天才を毀損するの恐れなきかと云ふ問題である。佛蘭西の美學者ギヨー (Guyau) が云うたやうに、一代に

藝術的作品の乏しいのは社會がその精力を他の方面に餘りに多く傾注したがため、天才發現の餘裕がないと云ふ理由にも依るのであるが、かやうなのは要するに、その精力使用の方針を誤つた弊であつて、凡て一方に偏し過ぎたもの(exclusive)には他方に於て疎ならざるを得ないからである。即ち決して藝術家をしてかくの如く全力を擧げて科學の研究に赴けと云ふのではない。美術に關係ある限りに於て補助として之れを研究させやうといふのみである。而して美學の如きはその關係の最も密なるものであるから、藝術家は決してこれを等閑に附してはならないのである。

第一章　快苦の心理的分類

（第一）

マーシアル氏はこの章に於て先づ快苦といふもの丶意義を明瞭にしやうと試みて居る。云ふ迄もなく心理研究の第一は、吾々の心が心として存立する所謂意識（consciousness）存立の諸性質を明かにするにある。意識の繼續、意識の複合といふやうなもの丶成立如何。是等の問題を明かにして後、その意識内に於ける諸種の意識的狀態、すなはち意識の内容（contents）とも云ふべきものを研究するのが至當の順序である。感覺、情緒、衝動力、觀念、知覺、槪念といふやうなものは皆意識の内容である。而して是等の諸要件中には一切の意識の元素となるべきものがなくてはならぬ。この元素的意識は如何云ふものであるか。マーシアル氏はかくの如く思惟して、これを、その所謂快苦(pleasure-pain)及び無快苦(pleasure-indifference-pain）といふもの丶中に求めやうとした。即ち快苦は意識の內容中如何なる部類に屬すべきものであるか、換言すれば快苦の心理的分類如何といふことになる。

（第二）

單に快苦といふ時は、その意義は極めて明瞭であつて、もし强いて曖昧の嫌ある點を求めると、快といふのと心地よい(agreeableness) といふことゝ、又苦といふことゝ、心地あし (disagreeableness) といふこととの間にある區分を附する必要があるのみである。けれども、もし一度心理學に於ける種々の名目を思ひ浮べて、これらとの關係を明かにしやうとすると語義の曖昧用例の不一致等續々として現はれ、雜多の困難を生ずるやうになる。例へばかの感 (Feeling) (Gefühl) といふ語の如き、或人はこれを以て直ちに快苦を代表させて居るやうであるけれども、仔細に研究するときは、この感といふ語は或は單に感觸の義にも解せられ、或は饑渴等の場合にも用ひられ、心理學者中にはこれを以て更に〳〵廣き意義をも表せしむるものもあつて、單にこゝに所謂快苦にのみ恰當して居るとは云はれないのである。

さらばこゝに快苦と呼ぶものは從來心理學者の分類中如何なる部面に屬すべきものであるか。英國の心理學者ベイン氏(Bain. 1818-1913) は意識を感覺 (Sensation) 知力 (Intellect) 情緒 (Emotion) 意志 (Will) の四つに分けて居る。又スペンサー氏 (Spencer 18 2-1903) は吾人が直接にたゞ快又は苦とのみ感ずるものを直現感情 (presentative feeling) すなはち所謂感覺とし、又このスペンサー氏の說に贊同して居るベイン氏はその感覺と情緒とを感情 (Feeling) の二類に外ならずと見做して居る。これに依つて見る時は、二氏の說は結局感覺及び情緒と快苦とを同視したものである。又、知力と意志とが快苦に對する關係の上から云ふと、在來の心理學上では、これらを同一視するの見方はないけれども、通例、感覺情緒と快苦との間に認められる關係と、知力意志と快苦との間に認められる關係と著しき差別ありとも認められない。世人は現に感覺的快苦、情緒的快苦といふと同一の語氣を以て、知力的快苦、意志的快苦などいふ語を用ふることがある。

かやうに快苦といふものは意識のすべての狀態に涉つて、就中智力、意志よりも感覺、情緒に關することが多く、更に進んでは感覺か情緒かの一と全く同一視される場合さへもあるのであるから以下まづ快苦と感覺との關係を明かにしやう。

（第三）

快苦、就中苦感を感覺に屬させやうとするのは、概して近時の學風である生理的解剖的研究の方面に多く所謂生理的心理學 (physiological psychology 又は psycho-physics) の特色ともいふべきものであるが、マーシアル氏はこれに對して寧ろ反對の態度を取つた。即ち氏はかう云うて居る。勿論一々心理的現象の反應を腦の生理的現象に尋ねやうとするのは重要のことであるが、少くともこれと同程度に心理上の經驗を重要視することは必要である。單に生理上にその蹤跡を認め難いといふ理由で、心內の經驗を蔑視し去るといふのは甚だ極端なことゝ云はねばならぬ。寧ろ今日の所では心理上の主なる判斷は依然として心內の省察を主とすべきものであるまいか。マーシアル氏はかう云ふ立場から、夫の快苦を一々生理的作用に歸して了はうとする感覺論を打破しやうとした。

感覺論者の言ふところに從ふと、吾々の感覺神經に種々の部面があつて、冷を感ずるもの、熱を感ずるもの、皆それ〳〵に生理的方面に異つた反應を呈する。快苦も亦かやうなものであつて、神經乃至その中樞に快を感ずる部と苦を感ずる部とがあつて、その何れかに觸れたものが、即ち吾々の快苦となるのである。即ち快苦は冷といひ熱といふと等しく一種の感覺に過ぎないと云ふのである。又、同じ感覺論者の中で特に苦感を感覺の中に屬させる人々の云ふところに依ると、苦感の腦中樞に於ける反應の實例は、現に刺戟などの場合に一定した神經部面のあるのを見ても明かであるが、快感はこれに反して感覺の復現したものが多いために、その直接な感覺性すなはち神經部面の反應を明かに見出し難い。即ち苦感は全然感覺的

直現的 (presentative) であるが、快感は寧ろ情緒的、復現的 (representative) であるとするのである。けれども吾人の信ずるところでは、苦感が直現的で快感が復現的であるといふ區別は毫もない。苦感を直接に感ずるとすると快感も亦同じほどの味を以て直接に感ずるのであつて、快苦は共に等しく感覺と見なければならぬ。腦中樞には一々快苦の反應的部面がなくてはならぬ譯である。さうであるのに苦感ばかりがその反應的徵候があるのに快感にこれがないといふのは第一に不審を起さなければならぬところである。これ快苦を感覺に屬させる論の第一の缺點である。

また快苦は普通感覺に於て認めることが出來ぬ種々の特性を持つて居る。感覺はその性の異なるに從つて、これを生ずる方法も亦特殊であることが必要であるが、快苦は廣くどんな心狀態にも伴生することが出來る。感覺に快と苦とあつて就中苦感と感覺とは密接の關係あるのは事實であるとするも、情緒とも又快苦が伴ふものである。就中快感と情緒とは密接して居る。その他、知力的快感 (intellectual pleasures) 知力的苦感 (intellectual pains) といふ言葉もあるが、これらは快感が知識と伴生したものであつて感覺にも見ることが出來る特性である。今一つ例を引くと、苦しき考へ (painful thought) などいふ言葉があるが、これは快苦と思想と結合したものであつて、かく快苦と思想とは結合し得るが、感覺と思想とが結合して寒き考へ (cold thought) とは云ふことが出來ぬ。また快苦と情緒と結合して快き情緒 (pleasurable emotion) と云ふことは出來るが、快苦に代ふるに感覺を以てして高音の情緒 (sonorous emotion) などゝは言ひがたい類ひである。これが快苦と感覺との同一でないといふことの第二點である。

又感覺といふものは、外よりの刺戟の繼續して居る間は其の形を變ずるといふ例がない。刺戟條件にして變じない限りはその刺戟がいかに永續するもそれがために壓迫の感が色の感となつたり、色の感が高い感となつたりするやうなことがない

からである。例へば吾々が温湯に手を浸す時、最初は熱を感じ暫時にして全く何の感覺もないやうに變ずることはあるが、同一温湯中にある限りは決して冷を感ずるやうなことはないのを見ても分かる。然るに快苦ばこれに反して同一刺戟もこれを永續する時は快より漸次苦に全くその形を變ずるやうになることがある。これ快苦を感覺に屬させてはならぬ第三點である。

又、同一刺戟もその度の强弱に應じて感覺には强弱の差があるけれども、快苦は全く別な變化を現はすもので、即ち刺戟の度强い時は、初は快感を增したのも、次には其度を減じ遂には却つて苦感となることがある。かやうな工合で感覺と快苦とは外よりの刺戟の强弱に應ずる點から云ふても一致しないものである。これが快苦を感覺に屬させてはならぬ第四點である。

又、凡て諸感覺の區別は、その刺戟となる外界の區別に基くものらしく見える。即ち眼はエーテルの振動に應じ、耳は空氣の波動に應じ、冷熱は分子の振動に應じ、味感は化學上の作用に應ずる。けれども快苦には一つもかやうな外界の根據なく、却つて冷熱にも耳の感覺にも眼の感覺にも伴ふて居るものである。これ即ち感覺と快苦との同類でない第五點である。

更に明かな例を擧げると、快苦は同一刺戟に對しても必ずしも一致しない。今快であるかと思ふと次の瞬間には早くも苦と變ずるやうな例がある。初め不快であつた刺戟も適度にこれを續ける時は遂に快となつて所謂馴れて好きとなる (acquisition of tastes) やうなことが屢々ある。感覺論者はかう云ふ現象を如何やうに說明しやうとするか。感覺論者はこの場合に初め苦感の神經ばかり作用したものが中途で、その作用から分離して快感神經が、これに代つて作用し殆めたといふかも知らぬが、それならば苦感神經の未だ作用を分離しなかつた以前の快感神經は何故に作用しないでよく保存されたのである

か。又、快感神經の代つて作用した以後の苦感神經も、何に依つて休止したまゝでよく保存されて居るのであるか。これ感覺と快苦とを等しなみに見てはならぬ第六點である。

最後に快感を感覺の復現とする說は一の謬見に陷つたものではあるまいか。單に快苦の復現心像(image)といふやうなものは本來在るべきものであるまい。また譬へば、吾々は感覺の强弱(intensity)といふことを云ふが、感覺そのものを離れて單に强弱といふものは存立しないから、感覺の復現心像又は强き感覺の復現心像、弱き感覺の復現心像といふの外、單に强弱そのものゝ復現心像を心に思ひ浮べることは出來ない。强弱そのものは復現し得ないものである。而して快苦も亦この强弱のやうなものではあるまいか。快なる感覺、苦なる感覺の復現はあるかも知れないが、その土臺を離れて單に快苦の復現心像といふやうなものはあるまいと思はれる。ただ快苦といふことを思ひ浮べやうとしても到底明かな心像は得られないのである。

マーシアルは上のやうに論じて快苦を感覺に屬させることの非なる所以を說明し、次に快苦と情緖との關係を明かにした。

（第四）

快苦は感覺と一致しないとすれば、更にこれを情緖と一致させることが出來るであらうか。快苦と情緖との關係は、快苦と感覺との關係よりも更に密接の關係ではあるが、やはりこれを以て直ちに同一のものとは見做し得ないものである。第一、もし快苦を情緖の類であるとすると、その情緖である快苦が何故に感覺にも結合して居るのであるか解らなくなる。或人はこれを以て感覺が進んで情緖となつたものに外ならぬと云うて居るが、感覺がすべて情緖となるとは云へ得ない場合が多い。例へば色、聲などの感覺がすべて情緖となるとは誰しも信じ得ぬことである。畢竟快苦を情緖とすると、その情緖が感覺に

も伴ひ出る理由が判らなくなる。第二に、快苦と情緒との必ずしも一つでない證據は情緒にあつては、常にこれを起こすところの對境と離れては、これを考へ得ぬといふ特色がある。怒り、又は喜びといふやうな情緒を想像しやうとすると必ず先づその怒りの源、喜びの源となるものを想像しなければならぬ。快苦はこれに反して對境を離れて心に存立することが出來る。必ずしも快苦を起こすの源因を想像しなくとも快苦を想像することが出來るのである。第三に、感覺と快苦との關係に於て云つたやうに外界の刺戟の繼續する度、强弱の度等に從つて、快苦は互ひに相移つるものであるけれども情緒にはこの特色がない。即ち刺戟の繼續するが爲めに初め快であつたものも遂に苦となるといふやうなことは、情緒の上には見ることが出來ぬ。例へば怒りの情緒かその刺戟の永續するために喜びとなるやうなことはないのである。情緒と快苦と同一視することが出來ぬ理由も亦こゝにある。

以上述べたやうに種々の點に於て快苦と情緒とは同一分類の下に屬させることが出來ぬものであるが、その密に相關係して居るものであることは前に述べた通りである。即ち快苦は感覺でもなく、又情緒でもない。又、知力の類とすべきものでないことは殆んど論ずる迄もないことである。たゞ知力とも密接な關係を保つて居ることは爭ふべからぬことであつて、所謂知力的快苦 (intellectual pleasure-pain) など云ふ言葉は即ちこれを證するものである。

（第五）

かやうに、快苦は感覺でもなく情緒でもなく知力でもなく而も感覺、情緒、知力の三者と密に抱合して居るものであるとすれば、つまり快苦とはどんなものであるか。この答は次の三つの中の一であらう。

第一、快苦は人心の根本的、原始的 (fundamental, original) の要素であつて、これが發展し進化して行く間に、他の感

覺、情緒、知力等の心理的要素を生じたるものとするか。

第二、快苦は感覺、情緒、知力等の力に依つて間接に意識される一種類 (suigeneris) の心理的要素であるか。

第三、快苦はたゞ凡べての心理的要素に伴つて自ら生ずる一性質 (quales) ではなからうか。一切の心理的現象に共通した一種特殊の性質であるに過ぎないではなからうか。

マーシャル氏は、かく、快苦の心理的位置に關する問題を上の三點に概括して、さて氏自らの立場としては第一、第二を取らずして第三點を取らうとした。氏の說明に依れば、もし第一の如く、果して快苦が一切の心理的現象の根本若しくは原始であるとすれば、從つて又一切の心理的現象は根本たる快と苦との別に準じて、すべて劃然と二大別されなければならぬ。が、かやうな區別は到底あり得べきものでない事云ふ迄もない。又第二の如く、快、苦が他の情緒に、感覺知力等と幷立すべき一種類の心理的要素であるとすれば、これに應ずべき生理上の現象また一種類のものとして存しなければならぬ。けれども、この種の現象は毫も認めることが出來ぬ。宛かも心理的要素を知、情、意の三種に區別する在來の心理說がその各種類に應ずべき生理的現象を發見するに苦むと同じである。且つ快苦を別な一種の心理的要素と見るのは、ともすると古への能力說 (Faculty Psychology)、すなはち知、情、意等皆夫々に獨立した別個の能力であると云ふ說に陷る嫌がある。畢竟この說は、生理的、客觀的の根據のないものといはねばならぬ。マーシャル氏は上のやうに說いて第一、第二の說を難じ、要するに快苦はすべての心理的現象に伴ふ一つの性質に外ならずといふ第三の說を最も缺點の少いものと假定したのである。

すなはち、この假定の上に立つ時は、快苦の位地に關して前の二說が蒙るべき批難と缺點とを免れることが出來る。すな

はち快苦はたゞ心理上の他の諸要素に隨伴する一の性質に過ぎないから、必ずしもこれに應ずべき特殊の生理的現象を求める必要もなく、たゞ他の生理的現象に伴ひ起る一の狀態と見ることが出來るのである。また思想の急速に活動しゆくにつれて快と苦とは自由に一から他に推移することが出來るのである。而してこの說に從ふ時は吾々の心理的現象はすべて皆快苦の何れの性質をも附帶し得べきこと、猶すべての心理的現象が密度（intensity）と云ふ性質を附帶して、厚薄強弱、どちらにも屬することが出來るのと同じである。

（第六）

以上のやうに、快苦を一切の心理的現象に伴ふ一性質と見なす時は、先づ次で研究すべき問題は快苦的復現（Algedonic Representation）の成立する法則如何と云ふことである。快苦の復現といふ時はやゝもすると、單にこれを一種の別な心理現象のやうに見做して、こればかりが離れて復現するやうに思ふ傾きもあるけれども、快苦は決して、初めにこれを惹き起した諸事情と分離しては復現するものではない、諸事情にして幾分でも異なる時は快苦の復現も亦異らなくてはならぬ。これ畢竟快苦が他の心理的要素に伴生する一性質であるからである。直現の時には快であつた心理的要素も事情の違つて來たがために復現の場合には却つて苦となることが多い。又、苦感は常に快感よりも力度強いものであるから、嘗つて直現の場合に苦感に伴つたる事柄も、心に復現する場合には、その力度が直現の場合程強くないから既に事情が違つて居ると云はなければならぬし、隨つて今この復現の場合には却つて苦でないもの、否むしろ快味をさへ帶ぶものとなる事が屢々ある。つまり快苦を復現するといふことは、嘗つて直現した心理的要素を快的に復現し又は苦的に復現するといふことであつて、快苦そのものゝ復現ではないのである。頭痛の苦を復現させやうとすれば、先づ直現の場合と同じ苦的な諸事情を再びかもし

出さねばならぬ。即ち直に頭痛する時に於て、はじめてよく過去の頭痛の苦を復現させることが出來るのである。即ち快苦的復現と云ふことは出來るが、復現的快苦と云ふことは出來ないのである。快苦そのものが復現するのではなくて、快苦何れの性質をも帶着し得る他の心理的要素が或ひは快的に或は苦的に復現するといふ意味である。

（第七）

マーシアル氏は論のついでに、この快苦の中間に非快非苦即ち無快苦（indifference）の狀態のあることを說いてから云うて居る。すでに快苦を一性質に過ぎないとする以上は、吾々の意識には快的性質のものと苦的性質のものと同時に存在することが出來る筈であるし、吾々の實際經驗に照しても又この理が證據立てられる。即ち意識は單一のものでないから、その一部は快的性質を帶び、他部は苦的性質を帶びて居ると云ふやうな複雜なものであると云ふことでよいのであるけれども、この快苦二色の要素は決して調和して中間の狀態に變ずると云ふ理由がない。快と苦とはたゞ飽く迄も混じて存在するのであつて、無快苦の狀態はこれから生ずるものではない。それならば、無快苦と云ふ中間の狀態は如何にして生ずるかと云ふに、かう云ふ快でもなく苦でもない無快苦の心理的要素は始めから存在して居るものであつて、これがそのまゝ意識に上る時は、即ち非快非苦の心的狀態となるのである。更に委しく說明すると、前にも屢々述べた通り、快苦はすでに獨立した心理的要素でなく、唯多くの他の心理的要素に附帶する一性質に過ぎないのであるから、それらの心理的要素そのものには本來快苦が定着して居るものでないのは勿論のことであるがこの未だ快苦の性質を帶びないものが、そのまゝ意識の圈内に入る時は、即ち快でもなく苦でもない中間の狀態となるのである。

但し、快苦を豫め定着した一種の現象と見る論者は、快をその積極的基本的狀態として苦をその消極的すなはち無の狀態

とするものもあり、或ひは苦をその積極的基本的狀態として、快をその消極的狀態とする二つの見解を取つて居る。この苦を基本として快をその消極的狀態と見るのは所謂厭世觀（Pessimism）であつて、快を基本とし、苦をその消滅した狀態と見るのが所謂樂天觀（Optimism）であるが上來論じ來つたところに依ると、これらの見解はこの場合取るべき見解ではない。こゝでは快苦ともに積極的狀態であつて、非快非苦の中間的狀態を消極的方面とするのである。

第二章　本能と情緒

（第一）

前章に於てマーシアル氏は快苦の心理的分類を論じ其の動々すれば情緒と同類視される所以及び其の非なる所以を一言した。本章に於ては更にこの點を明かにせんとするのである。

マーシアル氏はまづ情緒といふものゝ意義性質を明かにしやうとした。以爲へらく、喜悅（joy）恐怖（fear）好愛（love）激怒（anger）などいふ定まれる情緒は皆人間の本能的作用（instinctive activities）と關係を有して居る。換言すれば、此等の情緒の起伏するのは必ずしも吾々の隨意ではない寧ろ吾々の意向に反し起ることも往々ある。蓋しその由來するところが個人若しくは人類全體の利害と密に關係するものがあるからである。而してかやうに、吾々の利害と密接して吾々に利なるときは吾々がこれを欲しなくとも猶これに赴き、吾々に不利なるときは、これを欲するも猶これを避けやうとする一種の傾向を本能（instincts）と云ふのである。

けれども單に本能といふときは、此傾向を外から見た客觀的名稱であつて、未だ心理上のものと云ふことが出來ぬ。であるから、こゝでは、此傾向に應ずる心內の狀態を特に稱して本能感情 (instinct-feeling) と云つて置く。さてこの本能的感情が情緒と相關する次第は次のやうな方法によつて種々複雜なものと發展するものである。

(一)、自分に利あるものゝ接近 (approach of the advantageous) する場合には、活力 (activity) は其の常態以上に增進すること。換言すれば活力が事物を認容するに (receptiveness) 都合よき狀態にあること。

(二)、自分に不利なるものゝ接近 (approach of the disadvantageous) する場合には活力は其の常態以下に減衰すること。換言すれば全活力的部分が縮減すること。

かくの如く以上、二箇の狀態があるとすれば、隨つて更に下の二件をも生ずるのである。

(三)、自分に利なるものゝ退去 (departure of the advantageous) すると共に前に增進した活力は、その常態に復せんとして減衰すること。

(四)、自分に不利なるものゝ退去 (departure of the disadvantageous) すると共に、前に、減衰した活力が常態に復せんとして增進すること。

而して以上擧げた活力作用が吾々人類の進步と共に益々複雜になり又益々確實になるときはこゝに定着した諸種の意識的狀態を生ずるやつになる。即ち、

(一)、喜悅 (joy) すなはち利の接近に伴つたもの。

(二)、恐懼 (dread) すなはち不利の接近に伴つたもの。

(三)、悲哀 (sorrow)すなはち利の退去に伴つたもの。

(四、慰藉 (relief) すなはち不利の退去に伴つたもの。

と云ふやうな諸々の意識的狀態が生ずる。從つて又直ちに

(一)、喜悅と活力の常態以上に增進すること。

(二)、憂懼と活力の常態以下に減衰すること。

(三)、悲哀と活力の常態に復せんとして減衰すること。

(四)、慰藉と活力の常態に復せんとして增進すること。

是等は密に相關係して居るのを認め得るのである。但しこれら情態は皆受動的に發するもので、たゞ利と不利とが、來ると去るとに應ずるばかりではあるが、更に意の進步と共に、自分の意のまゝに進んで自分から對境のものに向つて働きかける作用を生ずることがある。すなはち下の如くである。

(五)、對境物に向つて接近せんとする作用。

(六)、對境物から避去せんとする作用。

而してさらに一步を進める時は、

(七)、對境物を驅除せんとする作用。

(八)、對境物を吸引せんとする作用。

となるのである。すなはち是等は對境物の自分に利なると不利なるとに依つて相分かれ、接近もしくは吸引しやうとする作

用は常に對境物の自分の利なる場合に起こり、避去若しくは驅除しやうとする作用は、常に對境物の自分に不利なる場合に起こるやうになるのである。また、これとともに、

(九)、對境物に對し注意を強烈ならしめやうとする作用。

(十)、對境物を模寫しやうとする作用。

をも誘ひ來ることがある。この內、(八)及び(十)は其の性質複雜であつて、明かにこれと相應ずべき情緒を指定し難き場合もあるが、他は皆各々其の心理的方面に一定の情緒を生ぜしめるものである。すなはち

(五)、に應ずべきものは、好愛 (love) の情緒であつて、吾々人類に利なるべき對境物に接近しやうとする場合に伴ひ生ずるものである。

(六)、に應ずべきは恐怖 (fear) の情緒であつて、吾々人類に不利なるべき對境物から避去しやうとする場合に伴ひ生ずるものである。

(七)、に應ずべきは激怒 (anger) の情緒であつて、吾々人額に不利なるべき對境物を驅除しやうとする場合に伴ひ生ずるものである。

(九)、に應ずべきは驚愕 (surprise) の情緒であつて吾々人類に不利なるべき對境物に對して強烈なる注意を要するの場合に伴ひ生ずるものである。

以上の如く見る時はすべて情緒といふものは、何れも皆吾々の利害に根ざす所の本能に關聯して生ずるものであることが判る。即ち、情緒とは一定の對境ある場合に、而して吾々は之れに對して、本能的作用と相應ずる比較的定着の性ある一種

の心理的現象が、すなはち、本能的感情といふべきものである。

情緒の意義はすでに上に述べた通りであるから、その快苦に對する關係も亦自ら明らかになつて來る。すなはち情緒は全然快苦といふものと一致することが出來ないものであることが判かる。如何となれば快苦は一定の對境を有するものでもなく、又本能的作用に伴ふべものでもなく、比較的に定着した性質があつて、而してこれに種々の區別や說明等を容れ得るものでなく、すべて情緒の定義と合致しないからである。

（第二）

更にこの二者の區別を云ふと情緒は對境の知覺に依つて定まるけれども、快苦は寧ろ感覺とおなじく知覺そのもの丶成分をなすものである。又情緒は內容に依つて根本的に區分されるけれども、快苦には、かくの如き區分がない。例へば情緒にあつては悲哀といふこと丶、恐怖といふこと丶は明かに區別されるが、快苦にあつては悲哀の苦と恐怖の苦との差別がないやうなものである。又情緒は嘗つて受けたと同一の刺戟を再びすることに依つて同一の情緒を起こし得るけれども、快苦は昨日快感を伴つた感覺が今日必ずしも快感を再び伴ふとは限つて居ない。つまり其間に必然的の關係がないのである。

又或人は快苦がこれに應ずる表現作用があるといふ故を以て、他の情緒と同一視しやうとするが、これも亦誤つた見解である。如何となれば情緒の表現と快苦の表現とは全く其の性質を異にするからである。すなち情緒の表現と快苦の表現とは全く其の性質を異にするからである。すなはち情緒の表現は皆その特殊な對境物に關するけれども、快苦の表現は主觀の狀態に關するばかりである。換言すれば、情緒の表現には其の對境物に對して情緒そのもの丶種々なる如く、種々特殊の目的があるけれども、快苦の表現は神經系統の全體に亘つてたゞ快苦の二色があるばかりである。又、情緒を以て、たゞ快苦の

復現に過ぎないとする人もあるが、これも亦事實に欽まらないものである。如何となれば、この立場から見ると、飢ゑた人が食味の快感を心に復現する場合には、その人は又、隨つて眞に食物を得たと同じ喜悅の情緒を生じなければならぬことゝなるからである。かくの如きは云ふ迄もなく、事實に欽まらないものである。

（第三）

以上述べた通り、情緒が本能と關係する所以及び情緒が快苦と異なる所以は略々明らかになつた。これから前節で省いた（八）及び（十）の情緒について更に論じて見やう　この（八）及び（十）は、その情緒としての方面では定着した名稱を階して指示し難いものではあるが、單に本能的作用としては明かに一定の傾向を認めることが出來る。先づ其の（十）對境物を模倣しやうとする作用は通例これを模寫的衝動（imitation impulse）と云つて居る。この點は別に說明する迄もあるまい。次に其の（八）、すなはち對境物を吸引しやうとする作用について云ふと、これには、自分の方に、自らその對境物を喜ばすべき條件若しくは物體を形成しやうとする傾向を生ずることと、及びこの傾向が全く無意自然に生ずると云ふことなどが必要である。而して吾々には確かにかくの如き傾向がある。その最も發達したものは所謂藝術的衝動（art impulse）と呼ぶものである。換言すれば藝術的衝動とは吾々が故なくして或る物體を形成しやうとする作用であつて、其の目的は自分自身では少しも知つて居ないのである。かゝる衝動は吾々人類に必ず存するものであつて如何なる小兒にも如何なる野蠻人にもこれを認めることが出來る。例へば、稍々成長すると誰れでも或る程度迄自然に詩句を案じ、繪畫を彩らうとする一種の意向を持つやうになるなどはこの例である。但し、かくの如きは偶々其人が特に藝術家たるべき天稟を具有して居る證據であるといふものもあるが、これは決して特殊な天才の標象ではなく一般人類に通ずる本能的作用である。たゞ年齢の長ずるに從つて

人間が漸次その本能的遺傳的狀態から離れ、其の天分の適する方面に發達する結果、藝術的天才でないものに取つては、上のやうな本能作用は其の存在を認め難くなるばかりである。

又、この藝術衝動と併んで一言したいのは、遊戲的衝動（play impulse）の說である。カントやシルレル等を始めとしてこの遊戲的衝動を藝術家の根本要件とする說が多い。この遊戲本能說は遊戲的衝動を廣いものと解釋し、これから藝術的衝動が分出したものと見て、而してこの二つのものゝ相通ずるところは各々定着した實用的の目的を持つて居ないところにあると云ふのである。けれども遊戲とは元來隨意的（spontaneous）といふもとを意味するものであつて、則ち自分に集積して居る精力が隨意的に何の目的もなく何れの方面にか發漏するといふ意味である。從つて藝術的衝動は必ずしも其の末が藝術的衝動に終るものであるとは限られない。すべての本能作用は、みな或る程度迄はかやうな意味での遊戲的衝動と相通じ共に明かに目的を意識することがないと云ふことが出來る。遊戲的衝動が進んで藝術的衝動となると同一の順序で遊戲的衝動は又進んで他のすべての情緒となることも出來る。內に集積して居る精力が隨意的に發漏するに當つて、これに或ひは對境物に近接しやうとし、又は對境物を驅除しやうとする目的が加はる時には、好愛の情ともなり、激怒の情ともなるのである。この點に於ては、同じく內に集積した精力が他を喜ばせて吸引しやうとする目的に向ふとき、こゝに藝術的衝動となるものと少しも異なるところがないのである。

かやうに見ると、藝術的衝動には又目的があると云ふことが出來る。如何となれば、この衝動は對境物に快感を與へ、これに依つてこれを吸引しやうとするからである。これを譬へると、激怒といふ本能的感情が自分に不利なる對境物を驅除しやうとする目的を有するやうなものである。けれども、かう云ふ種類の目的は又必ずしも明瞭に意識の上に思ひ浮べるもの

ではない。如何となれば本能的なるものはすべて意識上に目的を持つて居ないのが常であるからである。この點から云ふと又激怒好愛等の情緒も目的がないと云ふことが出來るのであつて、藝術的衝動ばかりが目的なくして作用するとは云ひ得ないのである。つまり故らに遊戲的衝動を藝術的衝動にばかり屬するものであるとして、これを他の本能的感情と分かつ必要がない。隨つて特に遊戲的衝動といふやうなものを立てるの必要がないことになる。

マーシアル氏はかくの如く論じて、藝術衝動を論の中心に立て、且つこの藝術的衝動はたゞ其の衝動の外には何等の目的もないといふ一般の思想に反して、藝術的衝動にも實用的の目的があり得るものであると云うて居る。即ち快感を與へることに依つて他物を自分に吸引しやうとすることが、とりも直さず藝術的衝動の目的であるとしたのである。而してこの說は心理的美學の根據が快樂以外に出ることの出來ない限り、また藝術家が快感を與ふべき作物を一定の目的なくして產出するものである以上は、眞理として主張せらるべきものであるとなし、以下更にその二點を細論して居る。この點がマーシアル氏の美學の本領である。

第三章　美學の分野

（第一）

美學の分野 (field) は快苦の範圍に屬すべきものである。自然美と藝術美とを問はず。凡べて美と感せらるゝ物の性質は、その物が喚起する快苦の感に依つて論定さるべきものである。が、それにも拘はらず、この種の研究はこれ迄極めて不完全であつて心理的美學の根據は全く開拓されなかつた。隨つて美學上の問題には不明瞭な未解決のものが澤山あつて、而して

何れの學說も未だ吾々に充分な滿足を與へるものがないのである。蓋し美と快苦との關係がこれ迄明かにならなかつた大原因は從來あまりに觀美の結果と產美的衝動、すなはち美を製作する上の問題とを區分し過ぎた結果であるやうである。下にまづ美を觀る場合の意識的狀態について論述し、漸次に產美意識の狀態に論及しやうと思ふ。但し、この前に、古來の美學思想のいかに非快樂的美學 (non-hedonistic aesthetics) であつて、心理的立脚地から見て、又いかに不完全なものであるかを明かにしやうと思ふ。

古來の美學思想は概して客觀すなはち對境物 (objects) に中心を求めたものが多かつた。が、これは心理的でなくて寧ろ宇宙論的な思想の傾向を取つた在來の美學者には當然な結果といふべきである。而して、これらの美學者が美の客觀的要件とも云ふべき對境物の性質、換言すれば吾々が、これを觀照して美であると感ずる其の物の性質を見ると、例へばアリストートルにあつては、その美なる物の性質は秩序、均整、一定の大さといふやうな要件からなるといふて居る如き、又、ヘルバルト派 (Herbart の學者の如き、又はエドモンド、バーク (Edmund Burke)(一七二九――九七) の美の要件、又はホガース (Hogarth)(一六九七――一七六四) の美の六要素說の如き、何れもこの事實を證明するものである。又、プレトーの想(ideas)といふやうなものも、同じく客觀的に美の要件を擧げたものでたゞ前者と異なるのは、その考へ方の哲學的なところにあるのみである。近世の理想說に於てもやはりこの傾向を脫して居ないのであつて、その唱へるところの理想平等、絕對などゝ云ふやうなものも皆、客觀的に美なるものゝ成立條件となつて居るのである。つまり近代の理想說は哲學的方面に於てこそ幾多の貢獻をなして居るが、心理的方面に於ては希臘時代の理想說と大して變りはない。よし心理的方面に於て多少貢獻したものがあるとすれば、それは所謂心理的神祕說 (Psychologic Mysticism) と云ふ獨斷論に過ぎない。例へばカントが量、

性、關係、法の四面から立てた論の如きこれである。その他平等（universal）と差別（particular）との關係、理想の現實委しく云へば客觀的現實化（objective realization）との關係、絕對（absolute）の有限（finite）に對する關係等、種々の方面から美の標準を定めてあつたけれども、何故にその物が美であるかといふ最後の一斷に至つては何れも吾々を滿足させるやうな說明を與へたものはなかつたのである。

（第二）

理想といひ絕對といひ、平等といふやうな要件を以て、若し眞に美の標準としたならば、何故に自分が美と觀ずる同一のものを他人は醜と觀じたり、又、昔は美と感せられたものが今は美と感せられないといふやうな矛盾が起て來るのであるか。理想といひ、絕對といひ平等といふ裡には必ず必然といふ意義を含んで居る。即ち甲の見るところと乙の見るところ、乃至昔と今と全くその標準を異にするといふ謂れがない筈である。而も事實に於ては甲と乙とが美の判斷を異にし、今と昔とでは又その標準を一にしないことが多い。この矛盾は如何にして說明すべきであるか。ロッツェ（Lotze）（一八一七——一八八一）は觀美意識の發達を說いてこの矛盾を說明しやうとして居る。けれども、甲と乙と昔と今と、美判斷の差が單に美でないものと美なるものとの相違だけであるならば、この說を是認することが出來るが、事實はこれに反して全く正反對の判斷を下す例が決して少なくないのである。即ち同一の人であつて前年美と觀快と感じたものを、幾年の後には却つて醜と觀、不快と感ずるやうになることがある。かやうな塲合には、觀美意識の發達といふよりも寧ろ觀美意識の顚倒といふ方が至當である即ち必然的に普遍なるべき美の標準が何故にかやうな顚倒の事實を現するのであるか、全く了解し難きことゝなる。

ベルグマン（Bergmann）はまた此の種の相違を以て吾々が認識した理想の相違に基くものと云うて居る　即ち同一の物を甲

と乙とが異つて判斷すると思ふのは實は誤りであつて始めから甲の認めるところと乙の認めるところとは別であるのである物は同一であるが、甲がその裡に認める理想、平等といふやうなものと、乙が理想平等と認めるところとは全く別であるがために、自ら美の判斷を異にするのであると。けれども、かやうな辯解は結局美の標準を無統一に歸せしめるものであつてこの論法からは甲の觀るところと、乙の觀るところと何れを眞とすべきかの判斷はどうしてつけることが出來るか。假りに二つとも皆眞で、理想平等を認める點に於ては美の標準の一つであることを妨げないとしても、元來甲乙認めるところを異にするといふ根本の說が既に信じ難いものであることを免れない。甲が美と觀、乙が醜と觀るものであつても、必ずしもその認めるところを異にするとは限らないからである。種々の點から比較して見ても甲の認めるところと乙の認めるところとは決して相違しないにもかゝはらず、たゞ美醜を判斷するに至つて全く其の標準を別にするやうになる場合が多い。これらの事實をいかやうに說明すべきであるか。

ベッグ（Begg）はまた見る人によつて美の判斷の一致しない所以を辨じてから云うて居る。即ち、かく見る人によつて美判斷が異なつても、それは些かも美そのものゝ客觀的價値を害するものではない。如何となれば、その事物に存して居る醜の分子を觀たものは、これを醜なりと判斷し、美の分子を觀たるものはこれを美なりとする迄であつて、前者と後者と必ずしも同一物について美醜の判斷を異にするのでないからである。異なるところは寧しろこれを觀る人の能力にある。其の事物の醜を觀るに適した心力の人と美を觀るに適した心力の人とあるに外ならないのであると。けれどもかゝる說は、かの能力心理說に對する近世の批評を見ると自らその立脚地のないことが判る筈である。醜を觀るに適する心力と美を觀るに適する心力とは決して夫々別個分離して存在するものではないのである。

元來美を客觀的、從つて普遍的のものであるとする說は常にその普遍的といふことゝ美的といふことゝの間に明確な區別を設けないで、普遍的の快感を喚起するものは凡べて美であると思ひ做す弊がある。けれども普遍的といふことが直ちに美的であると云ひ得ない理由は少しく事實に注目すると忽ち明かになることである。即ち一般に快感といふ中には、普通に吾々が卑しい部分に屬させて居るものであつて而も其の享樂の範圍が極めて廣く、決して個人的乃至私慾的と云ひ得ないものがある。けれども、かゝる快樂の中には、必ずしも普遍的であるからと云ふ理由の下には美感の範圍に入れられないものも多い。又、高尚な美感であつて却つて極少數者の外はこれに與り得ないものも少なくない。これらは又、その普遍的でないからといふ理由の下に直ちに美の領域外に斥けることを得ないのである。要するに普遍といふことが美の世界に限られる所以を說明しないのは客觀說の大なる弱點の一つである。

（第三）

更に主觀的方面から美の分野を考へて見ると、吾々は單にシャフツベリー（Shaftsbury）（一六七一――一七一三）ハッチソン（Hutchson）等と共に能力心理說を以て滿足して、美を觀るには、吾々に一種特殊の能力があつて、而して美とはたゞ此の能力の對境に名づけた名稱に外ならぬと解釋して了ふならばとも角も、苟も能力說を許さない今日の心理學の立場からは更に他の複雜な觀察を試みなければならぬのである。

先づ第一に注意すべきは感覺說であらう。即ち美感とは吾々の五官に觸れるものと云ふ說である。バウムガルテンが「エステーチカ」と云ふ名を始めて用ゐた趣意も、又カントが超越的感覺論（Transcendental Aesthetic）、すなはち感覺の先天的（a priori）方面を論じたものに同じく「エステテック」と云ふ語を用ゐたのも皆この思想を表はしたものといふことが出來る。

又、近くはグラント、アレン（Grant Allen）（一八四八——一八九九）氏の如きも、その著「生理的美學」(Physiological Aethetics)（一八七七年出版）に於て同じく、感覺を直ちに美感の特性とする說を或程度迄明かに論じて居るけれども、感覺說の上からばかり、美感を解釋しやうとするのは到底不可能のことである。五官に感ずるもの凡べて美感であると云ひ得ぬことは明かであるからである。

更に之れを情緖說（Emotionalism）とも云ふべき方面から見ると、在來の諸學派の說は多くはこれに歸するやうである就中英國の學者、例へばアリゾン(Alison)(一七　七——一八三九)ゼームス、ミル（James Mill）（一七七三——一八六一）などはこの好適例である。即ち美の主觀的領域を情緖の上に定めんとするのである。が、これにも又種々あつて單に情緖を一の獨立した能力であるやうに考へ、美はこの力に依つて感ぜらるゝもの、及び情緖快苦と同意義に解し、これに依つて情緖に屬すと論ずるのは、前に述べた能力心理說の立場と毫も異なることがないのであり、又後者の如く情緖を快苦と同樣に觀るのは後に論ずべき快樂說の範圍に入るべきものである。

最後に知力說（Intellectualism）の上から見ると、單に知力の上にばかり美の世界を發見しやうとするのは到底望み得べきことでないから、玆に知力說は精々其形を變じて合理說（Rationalism）とも云ふべきものになる。即ち美は單に知ると云ふことと以上に、その作用の全體が調和すると云ふことと即ち、雜多なる心作用の諸部分が調和し統一されるところに(unification of the manifold) 美感が生ずるといふのである。此の種の說を主張するものは獨乙の思索家中に多い。けれども一方から云ふ時は、吾々の心作用はすべて皆諸分の統一されるところに起るのであつて必らずしもこれを美感の特色とすることは出來ぬのである。或は又通常の意識では知り得ない、所謂意識の閾（threshold）以下の事を意識し得るところに美感の

特色があると、云ふものもある。ライプニッツなどが、音樂の美を以て知らず知らずの間に心に數學的作用を起すに基くとしたなどは此の類である。すなはち半意識といふことを以て美の要件とするのである。けれども是れも亦充分吾々を滿足させる學說ではない。たゞ要するに、是等の說、美意識の中には感覺情緒の外に知力的な或る分子を包含して居るとの事實を示すものに外ならないのである。

（第四）

前節に於て、すべての美は快感であるがすべての快感は美でないと云ふことを一言した。それならば如何なる快感が美であるか、換言すれば快樂的分野の域內に於ける美的分野の範圍如何といふことが次に起る問題である。尤も從來と雖も、この二者の間に或る區別のあることは概ね人の認めるところではあるが吾々の見るところでは寧ろこの區別を立てる方面に重きを置き過ぎて却つて二者の間に密接に相關聯する方面のあることを等閑に附して居つた嫌ひがあるやうである。事實に徵して見ても、吾々が或る美なる事物に對する時に、雜多なる快感的要素を其中に認めるのは爭ひ難き事實であるが、これを一口に取出して檢案しやうとすると次第に其の美的快感を失ふことが往々ある。けれども、かくの如く美快感を失はなかつた前の事實に依つて、又は他人が依然として其の美的快感を感ずる事實に依つて、この快感的要素に富んで居る事物を美であると稱することが出來る。又、吾々は前に美と感じたものも、其の快感的特色を失つて無快苦の狀態に、或は苦感の狀態に變ずる時は最早これを美でないと感ずるやうになるのである。是等の事實に依つても快感と美とは密に相關係するものであることが判る。

かやうに快感と美との二者が密に相關するとすれば其區別はどうして生ずるか。通例世人は此の區別を以て容易いものと

して居る傾きがあるが事實、は決して左樣でない。カントは普通の快感と美とを區別するに官能的快感の有無を以てして美感には官能的快感が含まれて居ないと云つて居る。けれどもこれも餘程考へものである。吾々は現に華々しい、鮮かな色や又は心地よい聲そのものに一種の美を感ずるは事實である。この塲合の色彩、音響は確かに一種の官能的快感である。尤もカントの官能的とは、所謂劣等官能の快感ばかりを指したものであつて眼耳等の高等官能は含んで居ないらしい。けれども同じことになるのである。何となれば事實上に眼耳の快感が美に入ると同じ意味で鼻口等の劣等感覺も亦美に含まれるからである。例へば男女間の色慾の滿足に伴ふ快感のやうなものも公平に云ふ時は或る程度迄これを復現させて美感の中に包含させることが出來る。またロッチエの如きすら、その學說は當然官能を否定すべき地位に在りながらも、而もなほ美が官能を喜ばすのは第一の要件であると云ひ、又ベルグマンは美を觀照的思念の上にありとしながら尙吾々が綠陰などを見て美感を起すのは半ばその木蔭の淸涼なる空氣に觸れる心地よさを思ひ起こすに基くのであると云つて居る。これらの例によつても、凡ての官能的快感が美の要件となり得るものであることが明かである。

（第五）

またアリゾンもしくはゼームス、ミル等の唱へるやうに美感を以て情緒的聯念の作用に外ならないとすればどうであるか確かに情緒が美感の要件であることは疑ひもない事實であるが、未だこればかりを以ては美感の內容を說明し盡すことが出來ないのである。何となれば聯想作用といふことそのものは必ずしも美感のみに必要である條件とは見られないものであつて、他の多くの心作用にも必要なるものであるからである。從つて聯想作用の加はると加はらないとの如何に依つては美感と然らざるものとの區別を附することは出來ないものである。

又、この情緒派の反對と見るべきものはリード(Reid)、ハミルトン(Hamilton)、スチユワルト(Stewart)等でむしろ知力の上に美の根抵を築かうとするものである。カントも亦、前節にも一言した如く、官能、感覺を斥けて、知力的なる、省察作用に美があるとしたのである。

けれども、要するに以上の二說すなはち情緒說と知力說とは共に官能感覺を度外視した點に於て總てに缺點があるばかりでなく、この相反對して居る双方の觀方がまた相互ひに双方が共に美の唯一の條件と見難きことを充分に證明して居るのである。情緒的聯念を說く情緒派は知力派の云ふところと事實に反して居るとなし知力派も亦同じ理由から情緒派を難じて居る。是等の區々の經驗は互ひに相殺すものといふべきである。

ベルグマンはまた觀照(Contemplation)といふを美感の本としやうとした。すなはち感覺の美も形式の美も本づくところは觀照にあると云うて居る。ハルトマンは知力作用そのものに快感は伴ふことなく、又觀念と觀念との關聯など〻云ふことはもと〳〵何んの感をも與へるものでないと云うて居る。またリードは美の要素は單に知力の作用であるばかりではなく、これに道德的作用の加はつたものでなければならぬと云ひ、ハミルトンは、想像力と理解力との充分快活に作用したところに美があると云うた。けれどもこれらの說は何れも未だ充分に賛同を表し得るものではない。自分は、これらの人々が眞に自らかくの如く經驗したものであるか否かをさへ疑はしく思はぬではないが、これらの人々は實際かくの如く道德もしくは想像の上に美があると觀じたとするも尙少しく廣く自家以外の事實を考へ合せる時は決して世間多數の美感が、かやうに道德もしくは想像の上にあるものでないことが判らうと思ふ。美は必ずしも道德に存するものでなく、又想像にのみ存するものでなく寧ろこれらのもの以外の感覺情緒の上に其の重要部を託するものであると云ふことは近時多數の學者の一般に

信じて居るところである。

（第六）

カントは快適 (the agreeable) と云ふことを美なるもの (the beautiful) から區別して居る。けれども、この快適といふことが快感中果して特に美となるを得ざるものであるかは俄かに斷じ難き問題である。尤もカントは專ら美の普遍的價値を求めんがために實際の經驗といふよりも、寧ろその先天哲學の理論の上から、快感の普遍的なるものと然らざるものとを區別し、これに依つて美と不美との境界を立てやうとしたものであるから、今の場合、決樂論の立場から美を論じやうとする自分の立場とはおのづから、その歸趣を異にして居る。もと〳〵快苦感の起こるのは外界から受けた感覺の結果か或ひは心內に於ける諸觀念間の連合作用の結果か何れかの一つでなくてはならぬ。而して感覺を本とするものは其の性質個人的であつて萬人共同といふやうな普遍的性質を特つことが出來ない。何人も同時に與り得る快感は必ず、觀念間の連合作用に基くものでなくてはならないのである。カントはかくの如く思惟して、その後者即ち觀念の連合のみを美の要件となして、前者感覺的といふことを排斥したのである。けれども感覺的快感が美の要件となり得るは已に論じた通りである。のみならず、假りに感覺的のものは必ず個人的獨占的であるとしても、而もこの個人的獨占的といふことは特に美を妨げるものとはならないものである。

さてカントは更に論を進めて、上のやうに美は普遍的でなければならないのであるから、美はすべての自家の利害の念を脫して無私沒利害の境にあるものでなくてはならぬと云うた。たゞ壯嚴といふもの丶中にのみは道德的利害の念が混ずるのが常であるが、これは要するに諸多の利害中道德的のもの丶み普遍的性質を帶びて居るからであつて、而もこの場合の道德

的利害の感は純なる美の中には含まるべきものでないと云うて居る。蓋し、かう云ふ論旨は皆カントが自分の哲理の上から打算して來たものには粗違ないが、また一面は確かにカント身身上のやうに感じたのにも依るであらう。何となれば凡て己れを捨てゝ他に同情するといふことは、高尙な美の重要部分となり得ることは明かであると共に、カントのやうな性格の人に取つては、私慾的といふことは自家の道德心から云うて極めて苦痛なことである。すなはち私慾または利害心といふことは初めから美となるを得ないのであるから、勢ひ無私沒利害といふことを美の要件としなければならない譯となるのである。けれどもこれ明かにカント乃至カントに似たる個人間の特殊の狀態であつて普通の人は自家の利害といふ私情に對して、さまで苦痛を感ずるものではないから、このために特に美快感を妨げられるといふことは殆んどないのである。例へばかの美術品を集めるものなどは、却つて自分が、その貴重な美術品を所有するといふことを誇りとして、この快感をも併せて、その觀美心の一部に加へて居る如き、又は、自分の愛して居る美人を、その美人が自分のものであると意識する場合に、それを美と見ることが出來ない譯がないばかりでなく却つて、このことが一層それを美と感せしめる如きがその一例である。

またカントは、その無私沒利害といふ點から、有用 (usefulness) といふことを美以外に排斥しやうとした。つまり有用といふことを私慾的、利害的のものと考へたのである。而してカントは、この理由から、所謂豫匠說すなはち目的なき目的 (unpurposive purpose) 又は無用の用 (Zweckmässigkeit ohne Zweck) といふやうな學說を立てゝ、事物の用法目的の明かに知られないで、而も何處にか目的あるやうに見えるところに美があるとしたのである。けれども、かやうな說では建築美の如きをどう說明するか、又美術品中使用目的の明かに知られて居るものも決して少くないのであるから、このカントの說は事實に當て篏まらぬものと云はねばならぬ。殊にアリストートル、アダム、スミス (Adam Smith) チューガルド、スチュ

ーワート (Dugald Stewart)(一七五三――一八二八) ケームス (Kames)(一六九六――一七八二) ホガース、フェヒチル (Fechner)(一八〇一――八七) 等は皆却つて有用といふことを美の要件として居るのである。自分は必ずしも有用その他のすべて自家の利害心を刺戟するものを美の阻害者と見やうとするものではないが、同時に又有用そのものを重要な美の要件とも見やうとするものでもない。が、とに角フェヒチルのやうな鋭き觀察者が、上のやうに美の重要な部分として有用といふことを考へて居るのを見ると、それが或る程度迄美の要素たることは否みがたいものであるらしい。

シルレルは遊戯的衝動 (Play impulse) の説を立てゝカント同じく美を利害實用の思想から區分しやうとした。近くは進化論者、たとへばスペンサーの如きもまた同樣の説を立て、心理學者のベイン (Bain) も又それに同じて居る。而してスペンサーは、これから延いて吾々の生存に加効する一切の機能 (" life-serving function ") はすべてみな美に關し得ないと説いて居る。けれども、吾々の機能中、すべて生存の用をなす機能を取去つたならば、果してどれだけの機能が殘るであらうか。美の中から一切の生存を補ふものを引き去つたならば、吾々が通例美と認めて居るものゝ大半はその地位を失つて了ふのである。

(第七)

近時の生理學は、吾々の神經組織に受動的と發動的との兩面あることを立證し、而して心理的方面もまた是に應じて異なる現象を呈するのは事實である。而してグラント、アレンの「生理的美學」(Physiological Aesthetics) は、この受動的方面を以て直ちに美に關するものとして居る。即ちアレンに取つては受動的快感がやがて美感であるのである。フェヒチルの如きも同じ立場に立つて居た。けれども他方に於てはシュラエルマッヘル (Schleiermacher) (一七六八――一八三四) のやうに美を

以て精神の活動的方面に關するものとする全く前者とは反對の意見を特つて居るものもないではない。佛蘭西のギョー（Guyau）なども亦、その名著「近世美學上の諸問題」（Problemes de l'esthetique Contemporaine）の中でやはりシュラエルマッヘルの説に贊成して居る。自分の意見では、美感が比較的に多く受動的態度のものであることは事實であるが、であるからと云つて、凡てその反對の發動的方面を美感から排除する理由は一つもないのである。吾々の心理的要素は一つとして全く發動狀態から離れて存じ得るものではない。情緒、慾望等は云ふ迄もなく、かの同情といふやうなものも、事實に於て少なからず發動的分子を含んで居るものである。

ボザンケ（B sanques）はその「美學史」（Hisfory of Aesthetic）の中で美を定義して「美とは感覺（Sense-Perception）又は想像（imagination）の上にあらはれて、特性すなはち個相を具し、且通有性すなはち概相にも合するものを云ふ」と云つて居るが、これも美の定義としてはまだ充分なものとは云はれない。何となれば、かの發明家、軍人、外交家などの活動の上にも吾々は充分の特相を認め得るが、これを以て直ちに美といふことが出來ないからである。

ラッド（Ladd）教授は又すべて時間空間の上に變化活動のないものは美たるの價値がないとなし、且つ思へらく、變化活動といつても必ずしも一切の變化活動が皆美であると云ふのではない。美なる活動には二個の特性がなければならぬ。即ち第一は自然に自由なる相（spontaneity）を特つて居なければならぬ。第二は、而もこの自由な中にも自ら、その中に含まれるところの觀念によつて自制（self-limit）される一面を持つて居なければならぬと云つて居る。けれどもラッド教授の説の如き自由な活動などゝ云ふものが單に美の源であるとすべきでないことは明かな事實である。又、同教授の所謂自制の範圍内に於ける自由の活動といふこともすべて美とは云ひ難い場合が多い。

（第八）

或は又高尙なる快感と劣等なる感快といふ區別によつて美的と然らざるものとを區別しやうとするものがある。ケームスの如きは即ち此の說を把るもの丶一人である。けれども快苦の感に果たして高尙劣等といふやうな性質上の區別を附し得るものであるか否かは疑問である。自分の見るところでは普通に快苦の性質によつて種類が多いと思つて居るものも、其の實は皆印銘の淺深持續の長短に歸すべきものであつて、即ち性質上の區別ではなくて分量上の區別に外ならないのである。

人心の進步の上から見ても、野蠻未開の人心に於ける快感と文明の域に進める人の心に於ける快感と快感そのもの丶上から見ると何等の區別もないのである。同一人の上に就いて見ても前に道德上修養の足らなかつた時に美と感じたものが後に道德の條養を經たる上で、却つて醜と感ぜざるを得ないことのあるのは、これ前者が美でなかつたためでもなく又快感そのもの丶上に前後性質を殊にしたところがあつたためでもない。これらの事實は却つて美が全然快苦感の上に立脚するものであることを證するものである。何となれば前に美を感じたのは畢竟自分に快感を與へたものであるからであつて、後に至つて同一事物も却つて不快感を感ぜしめ從つて不美もしくは醜と感ぜざるを得ざるに至つたからである。

但し、かう云つたからとて必ずしも道德は全く美と無關係だといふのではない。アリストートルの所謂道德的美は姑く措いて問はないとしても、すでに快苦を美の立脚地とする以上は道德心に背いて不快を起こすやうなものは當然不美となるのである。たゞ美が常に道德的快感ばかりを目的とするものでないのは云ふ迄もない。槪して美は非道德的である、道德的以外の快感に依つて成立する場合が多い。

フェヒナーは又直接的といふこと（immediacy）を以て美感の特色として居るが、これはハルトマンの反駁に依つてすでに

その典據とするに足らざることが明かになつた。又ホルウィッツ(Horwicz)は美快感の他の感覺的快感と異なる所以をその質(substance)に求めないで、寧ろその範圍の廣がりゆくといふ點に求めて居る(broadning of the field)。ギョーも亦同樣の見解の上に立つて居る。この說の結論はすなはち、濃厚で而も廣くない快感は美でないとするやうになる。けれども吾々の經驗から云ふと必ずしもさうではない。

（第九）

以上の諸論に依つても美の分野を定めることの容易でないことがわかる。又從來の諸說が互ひに相矛盾する所あるのも明かになつた。と、同時にたゞこれら矛盾の諸說中に一貫するところのものは快感と美とは到底離るべからざる關係のものであるといふ一事だけは些かの疑ひをも加へ得ざるものであるといふことも亦明かになつた。

更に注目すべきは美が人々の氣分性質(personal equation)に依つて異なることである。前に擧げた諸種の美論の或ひは相違或ひは矛盾して居るのは畢竟一面にはその人によつて美と見るところの殊なることを證明するものである。たとへば感覺的のことを貴ぶのは一般科學者間に於ける傾向である。從つて科學者が美を解するのも多くは感覺的方面に於てしやうとする。グラント、アレン氏の「生理的美學」の如きこの適例である。獨逸の科學者ヘルムホルツ(Helmholtz)の如き又この例である。

エドモンド、バークが美を解するに當つて、主として愛といふことを重んじたのは彼れが博愛慈善の性質に基いたものといふべきであるし、ギョーが同じ傾向を取つたのも、やはり同じくその性質に基くのである。知力的傾向を有するものゝ美感又此の理に依つて知力的である。ヘーゲル、バウムガルテン、シェリング等の場合が即ちこれである。

更にこれを時代の變遷の上から見ると、中世の宗教的傾向は一切の美術趣味を宗教的方面に差し向け、近世に至りて概して知識的傾向の高まるにつれては美術も亦その趣味の中心を知力的方面に傾けやうとするに至つた。また人の一代について見ても小兒小年大人と發達の程度を異にするに從つて美の標準が異なつて來る。夢に見るところの事物が往々日常の所見よりも美しく感ぜらるゝたぐひも結局は夢中の意識が不完全であるからであつて、而してこの意識の不完全といふことは小兒又は未開の人々に於て常に免るべからざるところである。小兒と大人とが美判斷を異にするのは、やはりかくの如き關係に基くのである。

以上述べた種々の理由に依つて美と快感とが密に相關係する所以が明かになつたと共に、美感の內容の決して單一のものでないことも亦明かになつたことゝ思ふ。

（第十）

上に述べたところに依り美と快感とは互ひに密接な關係のものであることが判つた。さらば、この二者の區別はどこにあるか。これが次いで起るべき重要なる問題である。即ち、人に依り時代に依つて撰ぶところを異にするけれども、凡そどんな種類のものたるを問はず、苟も快感であつて、美感の範圍に入れ得ないものは殆んどないと云うてよい。が、又一方には各個人を標準として見るときは、少くともその人に取つては美感の範圍に入れ得ない快感がある場合がある。この區別はどうして定めることが出來るか。つまりかくの如き問題が次で起つて來るのである。

この場合には唯一つの區別がある。すなはち快感の持續（permanency）といふことである。各人が一般に美感と呼んで居るのは皆持久の性を持つて居る快感であつて、美ならずとして斥けるところのものは、これに反して持久の性なき瞬間的

というて居るのなども、何れもつまり、美の不變性を認めやうとする意味を含んで居るのであつて、而してその美の不變性をいふのはやがて美快感の持續性を意味するものに外ならないからである。自分が持續性ある快感を特に美感とするの理由もこゝにある。

けれども快苦は前にも論じたやうに、本來が獨立して存在するものでないから、快感そのものに持續性と瞬間的との性別がある筈がない。これを荷ふところの心的要素の如何に依つて隨時に變轉するばかりでなく、却つてその主なる心的要素が變じない場合にすら快苦は自由に增減交代して、初めは快感を伴つて居た心的要素も同一狀態を持續すればする程快感は減退して苦感又は無快苦の狀態に陷ることが多い。即ち快感は極めて瞬間的の傾向を有するものである。厭世論者が人生の快樂を排斥する一つの理由も又快樂の消し易く恃み難きを悲しむによるからである。

從つて快感の持續といふことを唯一の美の標準とする時は、如何にして、何處にかやうな快感を求めることが出來るであらうか。若し出來るとするならば、それは、その種々な心的要素を組み合す上に於て巧みにこれを變化せしめ、一快感の減退する場合には更に他の快感を喚起し、かくして斷えざる心的要素の變動に依つて、その上に生ずる快感の持續を圖ることに依つてゞある。けれども、かやうな企ては實際に於て何等の用を爲すものではない。快感を持續せしむるに都合のよい心的要素ばかりを果たして何程迄絕えず新陳代謝せしめ得るかは豫め知ることが出來ない。またその心的要素を惹き起こすべき刺戟を吾々が隨意に左右し得る場合に於てはこれに依つて自在に快感的のものばかりを生起せしめ苦痛もしくは無快苦に陷るものを斥けることも出來ないことはない。すなはち種々なる心的要素の源となるべき刺戟を自分の隨意なる支配の下に置

くといふことが快感を持久せしめる一つの道である。例へば眼に訴へる刺戟は眼を蔽ひさへすれば隨意にこれを左右し得るから、これから生ずる快感は容易に持久せしめ得るものであり、又もし不快の要素が生じたときには、直ちにこれを排斥し得るのである。これに反して耳に訴へる刺戟は眼に訴へる刺戟から見ると遙かに隨意でない。つまり單に耳を掩ひまたは頭を轉じたりしたゞけではこれを拒絶することが出來ないから、勢ひこれから生ずる快感を意のまゝに選擇し支配することが困難なのである。但し、これらは何れも、皆現に感ずる上に於ての論であつて快感そのものゝ上に持久の性あると然らざる場合との標準とはならないものである。云々の快感は美的と云ひ得るか否かといふ問題の答とはならないものである。たゞ苦感的のものを避けて快感的のものばかりを持續し、これに依つて快感を持久ならしめよといふに過ぎないのである。

（第十一）

蓋し現に美と感ずる場合と、いかなる快感が美であるかといふ判斷の標準を求める場合とは、自ら問題が別である。現に感ずる上から云ふ時は、いかなる快感も美の範圍に入り得ないものはないのである。何となれば美はすべて快感であつて、快感は又すべて美であるからである。けれども、又同時に快感の性質を失つたものは既に美ではない。たとへ、一度は快感であつたがために美と云ひ得たものでも後刻これを回想した場合に於て、すでに快感の性質を失つて居るならば、それは最早美といふことを得ないものである。すなはち現に美と感ぜる場合はすべて直現の快感であるが、いかなるものが美であつたかと、これが判斷の標準を求める場合にはそれは回想（revival）の範圍に屬すべきものでなくてはならぬ。更に換言すれば回想する場合に於ても尙快感でなくてはならないのである。この回想することに於て快感でないものはすでに美でないものとして排斥するからである。

かくして回想に於て快感なるを得るの心的要素ならば、確かに美判斷の標準に合つて居るものといふことが出來る。何となれば單にそれが直現した瞬間に於てばかりでなく、回想に於ても尙よく、その快感たる性質を維持するからである。すなはち永續的持久的の快感であるからである。或人は、一旦快感であつたものは必ず皆何時迄も快感と回想することが出來ると論じて居るが、これは要するに快感的であつたものと快感的なるものとを同一視するから起る誤謬である。一旦快感的であつたものを單に想ひ起すことゝ、それを快感的に想ひ起すことゝは大に違ふのである。一旦快感的であつたがためにその當時こそ美であり得たものも、他日これを回想した場合には或ひは苦痛を伴ふこともあるであらうし、又は無快苦の狀態に陷ることもあるであらう。またこれに反して一旦は苦痛であつたものも、他日これを回想する場合には快感となることもあるであらう、かくの如くしてその美たると否との區別は回想上に於ける快感の持續性といふことに依つて判定せらるべきものである。

但し持續といふも比較的の言葉であるのは云ふ迄もない。或る程度迄は持久的であつても或る程度以上は必ずしもさうでないことがある。同一の人に就いて見ても年齡により境遇により甚だしきは一日の中にも、其の快苦の標準の顚倒することが屢々ある。つまり快感の持久性といふものも要するに變遷し得べきものである。たゞ比較的永續するものに過ぎないのである。たゞ瞬間的でないといふ迄のものである。

（第十二）

回想上に於ける快感の持續といふことを美感の標準とすべき理由は前來述べた通りである。が、更にこれを以て標準とするの資格がないといふものもある。即ち單に各個人が自家思ひ〳〵の快感を持續的なりとして推薦するばかりであるから其

の結果はたゞ各個人がかくの如く感ずるといふに止まつて、必ずかくの如くでなくてはならぬといふ標準とはならないといふのである。これも一理ある批難であるから、かゝる批難に對しては、更に一歩を進めて素養ある人々の所觀をもこれに加味して一般に共通する美標準を見出す必要がある。つまり、これに依つて得た持續的快感は一個人の經驗に比して一層不變の性を加へたものであるといふことが出來る。けれども、これとても要するに比較的の論である。經驗、敎育等種々なる外界の事情につれて變動あることは云ふ迄もない。

又、上のやうな比較的に一般的な標準を求める必要があると共に一方に又た一個人そのもの標準をも亦決して輕視すべきものではない。何となれば、その人個々の美標準はすなはちその人の理想界を形成するものであるからである。理想といふものは決してかの平等觀、絕對觀を抱いて居る論者等が思惟するやうに普遍的なものではない。寧ろ本來は人に依つて千差萬別なるものである。たゞこれを抱くものに取つては何れも自家の理想が最も貴く思はれ、他の人はすべて自家の理想に從はなければならぬと云ふやうに考へるのが常である。天才の作物が作家特有の理想を發揮して萬人をしてこれを仰がしめる場合の如き、すなはちこの理を示したものである。

（第十三）

さて以上の說を假設して置いて、これに依つて再び他の諸學說を批評する時は以上回想說の地位が益々明かになるであらう。第一に考ふべきのは露骨な感覺說である。五官の直接なる作用、すなはち、感覺に基く快樂を美なりとする說であるがこの感覺說の充分に重きを置くに足るべきものでないことは前にも一言してあるから、こゝに委しく說明する迄もあるまい。たゞこの說の取るべきところは、かの始めから、全く感覺といふものを美の範圍に入れなかつた諸說の誤りを正し、これを

補ふにあるのである　換言すれば美といふものが感覺そのものを排斥するものでないといふことを證明するところにあるのである。

けれども又、感覺說に反對する學說にも亦重要なる意味があるのである。つまりその反對論者が感覺を美の範圍から排斥しやうとする趣意は、畢竟、直現された場合には快感であつても回想した場合には快感の性質を失つて了ふといふやうなものを排斥しやうとしたのである　所謂高等官能である眼、耳等に屬するものを斥けないで劣等官能である鼻舌等に屬する感覺を斥けやうとしたのである。すなはち劣等感覺はこれを回想した場合には種々の事情のため、多くは却つて不快感の心的要素を伴つて來ることが多く、殊に道德上の批難を交へる場合が多いから從つて快感を一層持續し難いからである。

次に、情緒說即ち美を情緒に在りとする說は要するに快苦の分析を誤つたものに外ならぬ。この說で情緒といふものは、實は吾々が謂ふところの快感であつて、情緒說は其の實快樂說に外ならないのである。

次に、美學上の學說を考究する程の人に取つては、常に理性の勝つて居る傾きがある。殊に彼等が內省して、自家の美意識を研究する際の狀態は直ちに吾々の所謂回想の範圍に密接するがために、彼等は誤つて其の回想の中から內容の方面すなはち知力的方面を取り出して、これに美の立脚地が存すると云ふやうに論じやうとする者が多い。これすなはち美學上の知力說の由來である。知力說そのものゝ價値問題は前にも論じたからこゝでは云はぬが、要するに自分の立場としては、この知力的要素の上に被らされたる快感に美の根據を託しやうとするものではない。

次に形式說、すなはち美を空なる形式であると論ずる說は、明かに美が定着した心的要素の內容に關せずして如何なる內容にも伴ひ得べき快感そのものに屬する所以を說明したものと云ふことが出來る。

次に美を倫理上の要件に合せしめやうとする説は、その人の倫理的傾向を表すものと見るべきものである。倫理上の標準に合するものが、その人に取つて最も快感を覺えるからである。次に無私沒利害を美の最要件とする説は、これ又近世に至つては殊に重要視される社會生活の一要件である　同情といふことを貴ぶと共にこれに反する私慾の念を罪惡視する人心の傾向を表すものであつて、此種の人に取つては私を立て我を張る心は回想に於て苦痛であるからである。

次に美を以て直接感受（immediacy）であるとするの説は美が知力的の過程を經ることなく、只一種の快感として感受せらるゝ廣い性質のものであるといふ消息を指したものに外ならないのである。次に高尚なる快感と劣等なる快感といふやうな區別に依つて美と然らざるものとを分たうとする説は、要するにたゞ美感と非美感といふ語を言ひ換へたに過ぎないものであつて、美と不美とに關する何等の説明ともなるものではないのである。

（第十七）

以上、要するに美を絶對と云ひ平等と云ひ理想といふ類の説は、根柢に美快感の持續性を認め、これを或る一定したものゝ上に求めやうとするものであるが、更に美の製作家の上に見る時は彼等は一に藝術衝動（art impulse）に依つて動くものである。藝術衝動は云ふ迄もなく一種の本能であるから本來一定した目的を待つことなく。たゞ何物か製作しやうとするのである。この藝術衝動に驅られ、製作して他の人を感せしめやうとすることはある。自ら又これに依つて快樂を得るけれども、他人をして感せしめやうとする念に眩せられて、この、自己の快樂が藝術品製作の、目的中に含まれて居るとは思つて居ない場合が多い。即ち自己といふ念を忘れるからこゝに於て始めて無私と云ひ平等普遍といひ、絶對といふやうな見地を生ずるのである。

けれども一方から見る時は、作家の極意とするところは自家の理想であつて、理想とは即ち其の人特殊の極致を意味するものである。この理想を發揮するものにして始めて一代の文藝を飾ることが出來るのである。彼等が自家の信ずるところを最も正しいとして社會の多衆に代つて豫言者の地に立つものであると信ずるのは畢竟この理想を有するからである。この點では寧しろ普遍平等などゝといふことゝ一見直反對の考を持するものといふべきである。

これを要するに、趣味は人に依り場合に依つて異なるものである。從つてこの點からいふ時は批評といふやうなものも評家自らの所執を以て他を強ひやうとする傾きがあるものである。かくの如きは到底無益なことであつて、自分が見て、美とし快とするところを、境遇や事情の異つたものが見て美ならずとするも誠とに止むを得ないことである。

第四章　快苦の生理的根據

(第一)

上來述べたやうにマーシャル氏は先づ快苦といふものゝ心理的性質を明かにし、これを以て獨立した別個の心的要素ではないとして而して、この快苦と美感とが如何に相關係するかを論じた。而してマーシャル氏はこの章に於て更に、快苦といふものゝ獨立した心理的要素でないといふことを說明するために、生理的方面から、これを論じて居る。けれどもこの章は專ら心理學の一面に偏して美學とは關係が薄いから、こゝではたゞ極くの大意を述べるに止めて置く。

快苦に關する理論に四種ある。第一は吾々の活動が尋常の度以上に破れ出た場合又は尋常の度以下に衰へたる場合には苦感を生ずるといふ說である。すなはち苦感の源を過甚又は障碍にありとなし、而して快感はその反對に、尋常な健全な狀態

から生ずると云ふのである。換言すれば快感とは活力が絶えず補充される徑路に外ならないとするのである。けれども吾々は時として活動の尋常以上に達したる時にも快味を感ずることがある。活潑なる運動の快感の如きは即ちこれである。從つてこの種の說も亦充分なるものといふことが出來ない。

第二の說は、活動の過甚から平態に復したところに快感を生ずるといふ說である。換言すれば快感は平靜の保たれた狀態であつて、苦感はそれの破れた狀態に外ならぬといふ說である。この說は必然の結論として、また快を單に苦の消えたる狀態とするか苦を快の滅したる狀態とするやうになるのである。けれども快感がたゞ靜平の感でないことは活動の快といふものを思ひ比べて見ればすぐ判ることである。又快を苦の消極として苦を快の消極とするやうな見方は、吾々の快感が必ずしも苦感から生ずるものでもなく苦感が必ずしも快感から生じたのでないことを知らば、この見方の甚だ薄弱なるを知るべきである。

第三の說は、人生の不完全若しくは不自由から到るところに種々の制限があつて、これが苦感の源をなすといふ說であるけれどもこれはほんの詩的な說明であるのみならず、又快感の生ずる理由を說明し得ない缺點がある。

第四の說は、吾々の身體組織に有害なものは苦感であつて、これに有益なものは快感であると云ふ說である。けれども、これにも亦實際多くの例外がある。苦感であつて、却つて身體組織に有益なものもあれば、快感であつて、却つてこれに有害なものもあるのである。かやうにして、以上四種の快苦說は何れも不滿足なものばかりであるが、不滿足は不滿足として、これらの說を仔細に吟味すると下のやうな事實を確かめ得るのである。すなはち、第一快感はすべて皆同性質なること、又苦感も同樣なること而してこの兩者は密に相關係するかといふこと、第二、すべて快感は活動によつて生ずるか或ひは活動の休

止に依つて生ずるかなること。又すべて苦感は活動の過度なるか或ひはその衰癈せるかによつて生ずること。第三はこれらの事實の外尙無快苦の狀態といふやうなものがあるといふこと。と、云ふ三つの事實である。以下更にこの事實を說明する。

(第二)

心理學者の中で快苦と身體の安否とを關係させやうとするものが多い。この說を試みに先づ考へて見ると、第一に吾々は快感を感ずる時は、其の內容となつた心作用に應ずる一切の機能が有効的に活動して居ること、及び苦感の場合はこれに反して無効的に活動して居ることを認めるであらう。而して快苦はもと一定した特殊の機關を有するものでなくて何れの心作用にも隨時附帶し得るものであるから、自ら下の如き一假定を立てることが出來る。すなはち、曰く、すべて一切の心作用機能の活動は、その有効な場合には快感を生じ無効な場合には苦感を生ずると。蓋し、この論法は一見かの休止から生ずる快感や、不自由から生ずる苦感などを說明し得ないやうではあるが、更に仔細に考へると、この點は必ずしも咎むべきものでないことが判る。何となれば、これらの快苦は實は休止、不自由といふやうな意識上の變動に依つて生ずるものでなくて直接にはやはり、かやうな意識的要素以外、其の機能の活動の有効なると無効なるとに依つて定まるものであるからである。

さてこゝに有効無効といふのは、要するに一機能（ファンクション）の活動が反動を呼び起こすに當つて、それが吾々の豫期したものよりも大なるか小なるかを指すものであつて、その機能の活動量と生々力との關係を意味するのである。從つて更に下のやうな法則を假定することが出來る。曰く、すべて快苦はその意識的要素に應ずる或る機能の活動量とその機能が有する生々力との關係であると。而して更に注目すべきのは苦の狀態が永續するときは、その結果は益々苦感を加へるけれども快の狀態が永續するときは、これ又その結果の苦感であることである。これすなはち快感の場合には或るものゝ消耗し盡さるゝを證明

するものであつて、その或るものとはすなはち活力の貯藏を意味するのである、この理は又、休息の場合が快感であるのに徴しても判る。何となれば休息とは活力の充實して消耗されない狀態を意味するからである、今まで活動したゝめに其の機能が活力を要求し、その要求に應じて活力が補給され、而して機能活動の要求が休止した狀態であるからである。從つて更に下の如き法則を假定することが出來る。曰く快感は常に心理的狀態に應ずる生理的活動が饒多に貯藏された活力を使用する場合に生じ苦感は常にその生理的作用が要した活力の量よりも、これに應ずる機能の反動すなはち生々力の補給が少ない場合に生ずるものであると。而して或る場合は刺戟がさまで饒多なる活力の貯藏を要せず、又その機能が補給し得ないほど大なる反動をも要しないことがある。これすなはち無快苦の狀態である。

今迄研究したところに依ると、上に述べた理論が最も完全に近いと云はねばならぬ。自分は、これを以て快苦の原則と見做すものである。

要するに快感とは、その當の機能の活動に對して、その貯藏すなはち補給力が饒多なる場合であつて、苦感とはこの反對に、その補給的反動の不十分なる場合である。從つて、この理から推せば、快苦が消長する種々の習慣則をも發見することが出來るわけであり、又快苦の常に節奏的關係をなすこと及び快の衰へ易く苦の比較的に永續し易きことなども知り得るのである。

又最後に注意すべきは、快苦はかく一局部の機能活動の健全と否とに基するものであるから、從つてこれと身體全局の安否とは必ずしも一致するとは限らないといふことである。けれども久しい間の進化の行程に於て或る程度迄は快苦すなはち局部の安否と自家保存の原則すなはち全身の安否と相合するやうになつて了つて居る。事實上概しては快苦と自身の利不利

ときは相合するが、間々これに反し、苦なることが必ずしも不利ならず快なることが必ずしも利ならざることもある理が、こゝに於て明かになるのである。尙以上の理論から以下再び美學の範圍に入る。

第五章　快苦的美學(Algedonic Aesthetics)

マーシャル氏はこの章に於て前來の快苦觀と審美觀とを結合して美學上に確乎たる說明を與へやうとして居る。すなはち氏はかう說いて居る。美の最要條件は快感であつて、而してその快感は比較的に永續性(パーマネンシー)あるものでなくてはならぬことは前來の說に依つて明かである。而して快苦といふものが、機能活動の或る條件に依つて分れるものであること、及その中間には無快苦の狀態もあつて快感と苦感及び無快苦とは本來相交れないものであることも前來の說に依つて明かである。かくして美はつまり一切の快感的要素を主とするものであるから、その直現的なると回想的なるとは問ふところではないが、十分を云ふと回想的快感に重きを置かなくてはならぬ。何となれば持續的といふ特色を保持しやうとするには前にも述べた如く、勢ひ直現の快感よりも、むしろ再現の場合の快感が必要であるからである。

又、苦感及び無快苦の狀態は、それが特に次いで來たる快感に必要でない限りは、これを排斥することも、又審美の第一條件である。これを假りに消極的審美則と名づけ、前者比較的持久性ある快感を生ずる法則を研究することを假りに積極的審美則と名づけ、以下この順に從つて、この理を說明する。

第一節　消極的審美則

（第一）

まづ苦感を排斥する點から云ふと、苦感の排斥といふことはとりも直さず醜の排除である。而して苦感にも活動の阻害され禁遏される場合と、その過度に陷つた場合との二つあることと、及びこゝに阻害禁遏といふのも實は本來は、これを乘り超えんとするところから生ずる過度の活動が反動の不足に出會ふと云ふことであるから、苦の根元は要するに活動の過度に陷つたところにあると云ふことも前に述べた通りである　けれども實際に於ては普通直ちにこの二面を苦感の方式と考へて居るから、こゝには此の順序に依つてまづ活動の阻害から生ずる苦感を審美界からいかにして排除すべきかを述べやうと思ふ

禁遏の苦感の起こる場合は凡そ三通りある。第一は、常に節奏的意識現象を喚起するを常として居る刺戟がその定期を誤つた場合である。すなはち生理的に云ふと、これ迄節奏的に活動して來た機能がその定まつた刺戟を停止した場合である

第二は、一つの心念が他の心念を生ずる刺戟者である場合に、その起こるべき心念が起らなかつた場合である。これを生理的に云ふと、一機能の活動力が充實して、尙それが補給も引きつゞいて居りながら、その機能が活動しなかつた場合である

第三は通常一定の繼續的關係を保つて生ずる心念がその順序を誤つた場合である。生理的に云ふと、機能の作用が一定の繼續的刺戟を受ける場合には、その始めのものゝ力は次のものゝ力に對して自から準備的關係を取つて居るから、この順序を破るときには自ら禁遏の苦を生ずるわけである。かくの如く禁遏の苦感が起こる場合に三つある。而して禁遏の苦感は、一體に、その心的要素が後に現はれて來る場合には快感として現はれて來ることを前表するものであるといふことは特に注意すべきことである。

以上諸種の場合の中、第一の如きはたゞ常態を破つたときにばかり生ずるものであるから審美界に在つては勿論言ふ迄も

なく自然にこれは避けて居るものである。ことさらに、かやうな常規を逸したことをする理由がないからである。第二の場合から來る審美則は、滿たし難き欲望志願を刺戟しないことである、完結し難き思想を喚起しないことである。願望を刺戟して、これを遂げさせず、思想を喚起してこれを沒要領ならしめるやうなのは皆この場合の苦感である。この點は多くの作家、批評家等の十分に知つて居るところであつて、而も古來傑作と稱せられるところの藝術が必ずしもこの法則に從つて居ない場合も多い。と、云ふのは、何に依つてゞあるかと云ふに、この種の方則は前にも云つたやうに、觀者の心がこれに依つて他の方向に轉じ、そこに新たなる快感が生ずることが多いからである。たとへば戀とか不運とか云ふもので　、美術の題目となり得るのは、つまりこれに依つて他の回想的快感を喚起し得るからである。かやうに苦感から却つて快感に入つて行く事實はまた音樂文學などの繼續的美術の中に最も好い例を求めることが出來る。例へば音樂に於て漠として歸するところのないやうな調子の音に對しては寧ろ苦を感ずることも多いが、かゝる場合にもその調諧するところを思ふと、却つて快感を喚起する場合が多い。また文學に於て、結構脚色の上の葛藤を中心とする悲劇などの場合も同じ例である。シルレルの言葉に悲劇の最高なる道德的快感は葛藤に依つて始めて感せらるべきものであつて、從つて最高の快樂は常に苦痛に伴ふものであると云つたのはすなはちこの理を說明したものである。

また、これに依つて、かの審美上の一論點である醜が美の材料となり得ると云ふ說も自然に解釋されることゝ思ふ。

（第二）

第三の場合は、定まつた關係を破るといふことから生ずるものであるから審美則として成るべく秩序關係を破却するやうな衝激を斥けなくてはならぬ。この種の實例は煩瑣であつて、その場合々々に依つて一々異なるから、一々分解し說明する

ことは出來ぬが、醜といはれるものゝ多數は殆んどこの部類に屬すべきものである。つまり種々の點で自然の順序關係に存するところから生ずる苦感が相寄つてそのものを何處となく醜にするのである。自然界に於て吾々がこれ迄慣れ來つた順序樣式に逆ふものが稀にある時には吾々はこれを奇怪なものとして、そこに一種の醜を感ずるのが事實である。從つて吾々は藝術に於ても、つとめて自然界が示して來た關係樣式に違はないやうにしなくてはならぬ。例へば自然の色、形、線等に夫々に一定の方式を有するから、これを藝術に現はす場合には成るべくそれらの方式を破らないやうにしなくてはならぬ。これを破れば當然に一種衝激の不快を感ずるのである。けれども、この方式を破ることも亦別な方面に價値を認める時には、その時には、その不自然不秩序なるものが却つて快感となることもある。

又、自分の習慣に依つて種々の定まつた關係が出て來ると、自分ばかりで、一定の標準を立てゝ、これを破るものは、どんな場合にも醜であるなどゝ云ふのは藝術鑑賞上最も愼むべきことである。何なれば、自分の立てた標準が必ずしも他人の標準ではないからである。

又、最も注意すべきことは、吾々が或る種の缺損を排除するため直ちに反對なるその事物の存在を積極的必要條件のやうに思ひなす弊である。これは論理上の誤謬から來るものであつて、例へば美を得んとすれば自然の順序樣式に背くことなかれといふ前提からして、直ちに、故に自然の順序樣式が美であるといふやうな類ひがこれである。又、例へば自然の方式を破れば衝激の苦を感ずるから、これを避くべしといふ前提からして、直ちに、故に自然の形に從ふのが美である、自然の模倣が美であるといふやうな結論を生み出す類ひである。アリストートルが自然の模倣を美の第一條件としたのも亦この誤つた見解に墜したものと云はねばならぬ。その他調和を破るのは美を破るものであるといふ前提から調和そのものを美とし、

無用、不適合、畸形の類ひを斥けることからして、直ちに有用、適合、模型等を美とするたぐひも皆誤つた見解であること以上の理に依つて明かである。これら自然の模倣や調和、有用、適合、模型等は美の根本要件といふべきものでないことは云ふ迄もなく、美の積極的條件として取扱ふすら不當なものといふべく、先づ手段として消極的にこれらの條件を具へたるのち、はじめて最後の目的たる美を求むべきものであると云はねばならぬ。又眞を美の根本であるとするのは實は僞を避けやうとすると云ふだけの意を誤り認めたものであり、休止の狀態を美であるといふのは實は重力の自然則を破るの苦感を避けやうとするの意に過ぎないのである、希臘人が劇に於て時と處との一致を重んじたのは當時はこれでなければ思想が散漫となつて苦痛であつたからである。從つて思想智識の進んだ今日にあつては上のやうな條件は必ずしも必要でなくなつたのである。

要するに以上すべて消極的條件はたゞこれに依つて美を求める最低條件に過ぎない。これを成就することが直ちに美となるのではないのである。或ひは是等の條件は美快感の一部とはなるけれども、決して普通なる根本要素とは云ひ得ないのである。隨てこれらの條件が成就されても美とならない場合がいくらもあるのである。

（第三）

次に過度の活動から來る苦感を避けることは比較的容易で又殆んど別段の努力が要らぬ程自然的である。丁度禁遏的苦感中の或るものが自然に避けられるのと同じ道理である。もし強いて條件を求めるならば刺戟をして直接或ひは間接に自分の意のまゝに左右し得るやうにすればよいといふことである。すなはち一刺戟にして過甚となり苦感が生ずるといふ場合には隨意にこれを除き去つて快感か又は無快苦の狀態に移らしめればよいのである。つまり注意の焦點を變更すれば、よいので

ある。而して注意の燒點を變更するには全く別なものに移るのは容易でないから、同一題目でも見る方面をかへて種々の點から見廻せばよいのである。すなはち聯想によつて同一題目をそのまゝに、時々注意の燒點を變更して、それに對して倦厭の念を起さしめないやうにすればよいのである。この審美則は格別、困難なものでないから古來それに關する美學上の研究は他の場合のやうに澤山はない。

以上はつまり、苦感の種々の場合を擧げて、これを避くべき種々の審美則を擧げたのであるが、これらは何れも、たゞ美の背景となるべき廣き快感の分野を拓かうとするのみであつて、換言すれば醜を排除するのみであつて、更に進んで快感を誘導しやうとする迄にはまだ至らないのである。これすなはち消極的審美則と云はれる所以である。以下更に積極的の審美則を述べる。

第二節　積極的審美則

（第一）

こゝで述べやうとする問題は、比較的持續性ある快感の分野を拓くには如何いふ方法を取ればよいかと云ふ問題である。便宜のため、始めに先つ快感そのものを生ずる方法を述べ、次に快感の持續性を保つ方法を述べる。

すなはち先づ快感を生ずる場合について云ふと、前にも云うたやうに、快感とはつまり身體の局部機能の健全な活動に應ずべき心念の起つた場合に、これに伴つて起こる狀態であつて、換言すれば十分の精力を貯藏して居る機能を刺戟して、これを活動させる場合におこる心狀態である。從つて快感を生ずるには下の如き場合がある。

(一)、曾て現はれてあつた一意識要素即ち心念が暫らく刺戟するものがなかつたゝめに隱れて居つて、再び現はれて來た場合。

(二)、一意識要素が普通の現出を阻害されて居つた後現出した場合。

(三)、一意識要素が普通の不在の後、非常なる活氣を帶びて現出した場合。

蓋しこれらはすべて同時に重ねて起こり得べきものであるけれども、便宜上別々に分けて見たのである。

意識要素が刺戟のないために中絶して而して後再び起つた場合に、快感が生ずるのは、これを審美上の法則として對照(Contrast)と云うて居る。對照とは即ち一心念がしばらく斷絶して而して後再び生ずるといふ意味である。例へば黑いものを見たものが、全く黑いといふ感を斷つために暫らく反對の白いものに移り、而して再び初めの黑いものに復るときは、こゝに黑白の對照といふやうな感が生ずる。但し對照そのものにも不快のものゝあるのは事實であるけれども、これは多くは半ば漠然たる他の苦感に連想するからである場合か、又は、その所謂對照がその意識要素を全く變じ得ないためにこゝで云ふ眞の意味の對照をしない場合かに依るのである。

對照は審美上の重なる要件の一つであることは爭ふべからざる事實である。が、自分は、スペンサー氏などのやうに對照を以て審美に缺くべからざるものとは思はない。對照なくしてたゞ活氣ある場合にも快感は生ずるからである。又、對照はその度が餘り强烈であつてはならぬ。何となれば强烈なものはその効果が大であつても、直ちに減退して了ふからである。

次は一意識要素が沮遏された後に發出する快感であつて、これを審美則とするときは、滑稽就中一種の可笑(Ludicrous)となる。普通に關係ある二つの思想系の中一つが、起つて他の一つが一時沮害され而して後生するときの感である。又、通例、

可笑の中には幾分の驚愕をも含んで居る。蓋し驚愕は次いで來るべき重大事件に關して豫期と注意とを備ふるものであつてその次いで來た事件が意外に重大でなかつた場合に、件の注意力の餘分なるものが重大でない平凡な活動の上に旺溢して來るから、こゝに笑ひを催うし、同時に快感を生ずるのである。

滑稽(Wit)と可笑とは實際上格別の違ひはない。たゞ滑稽は一題目を中心として、十分に相手をして、次いで來るべき思想系の當然の準備をなさしめ、而してこれを成るべく意外な他の快感ある方向に轉ずるにある。又滑稽、可笑等を用ふるに當つて特に注意すべきことは、時としては沮遏された活力が發すべき時を待たないで、相手の注意の中に這入つて來て、爲めに前の思想系は却つて妨害となり、倦厭の情を生ずることもあるし、時としては一題目に對する興味の起こり過ぎたゝめに、後にその思想系を轉ずるのは却つて苦痛となるやうなこともあると云ふことである。これらは特に注意すべきことである。

次に印象の强烈にして生々して居ること、これも亦審美上必要なる條件である。けれども强烈なるものは同時に衰へやすき性質を有するものであるから、高等の藝術にあつては、この印象の强烈と云ふことは必ずしも美の重要條件とはならないものである。但し、この印象の强烈といふことを、印象の稀薄なものと調和して、調和(Harmony)又は變化の統一(Unification of the manifold)といふものとするときは、始めて高尙な持續的美感の要素となるのである。けれども自分は、この調和又は變化の統一といふことを以て古來多くの論者の如く必ずしも美の根本條件とは見ない。何となれば、これなきものにして美なるを得るもの多いからである。次に、快感の持續性を保つ方法を論じやう。

(第二)

快感をして比較的持續させる方法がいかにといふに、前にも云つたやうに、一意識要素が急に隱退してまた現出する時に

は快感を生じ、又印象の生々して居るときには快感を生ずるけれども、その生々たることが一つのまゝで永く繼續すると、苦感に陷る恐れがある。從つて快感の持續性を得るの方法は下の如くであると云はねばならぬ。すなはち、印象の生々たるがためには意識中に一燒點あることが必要であり、生々した印象の一つに永住するのは苦痛を生ずるから、其の燒點は絶えず變轉することが必要であると。何となれば變轉とは一意識が隱れて後あらはるゝが故であるからである。かくして、結局廣き快感の分野内に於て燒點の變轉することが快感の持續を謀るの道であるといふべきである。

こゝに快感的分野の廣さ云々といふのは、快感を持續するためには一種の快感のみに永續するのは前來の論に依つて明かであるから、先づ全體の思想の範圍を成るべく廣くして置いてその中で内容を絶えず變轉させるやうにせよと云ふ意味である。而してその第一歩は苦感を除去するにある。その次にはその内容がすべて快感的なるものでなくてはならぬ。何となれば意識の諸内容がすべて快感的であるのは前述燒點の變轉に必要であるばかりでなく、また多數の快感を同時に累積する上にも必要であるからである。ロッツエの云うたやうに、美感は多く印象の同時に多數累積するところに得らるゝものである。美術家が及ぶかぎり多數の快感的要素を集合しやうとするのはこのためである。けれどもその多數の快感を矛盾なく結合することは容易のことでない。たとへば高等の美術が耳に訴へる快感をも眼に訴へる快感をも同時に集　せしめやうと努めて居るのでもわかる。

又、藝術に想像（Imagination）を多く用ひるのは、思想の範圍を廣くし快感を豐富にする必要から來たものである。レッシングが藝術は細部の箇所迄精密に完了させる必要がない。寧ろ未完了の個所を未完了のまゝに遺して置いて、想像をこれに活かせる餘地のあることが必要であると云つたのも此の理である。換言すれば藝術は仕上げないで而も仕上げるものと

云ふべきである。随つてまた藝術には一種の茫漠たる意識境のあることが必要である。普通には、これを情緒的というて居る。佛蘭西のギヨーはこれを以て美の根本要件として居るけれども、自分はさうは思はない。が、とに角美には漠として、境界の捕捉し難いやうな心的狀態の存することは疑ひなき事實である。これと連關して一焼點の殊更に强くない注意の散布的狀態をも美の一條件とすることが出來る。これ迄、注意散漫の狀態を過量に考へたところから美の所動的要素を美から分離しやうとする思想もある程である。が、要はかくの如き散布的茫漠の狀態に在つて而も注意の焼點を失はずして、絶えず變轉させ、以て諸意識の均衡を保つやうにするにある。音樂の夢幻的狀態の如きこれが好例である。かの批評的精神を以て藝術の鑑賞に害があるとするのは、つまりその注意を一ところに拘泥して了ふ傾きがあつて、上に述べたやうな散漫茫漠の境に止り得ないからである。尤も批評は批評家自らにとつては、最もよく當の藝術を鑑賞する所以ではあるが、その批評を修養の足らない人々に傳へるのは却つて其の人々の美感を傷ふ恐れのあることは事實である。又、其の反對に注意の焼點の變轉して定まらないことは一面に危險をも伴つて、往々苦感の思想に變ずることもある。但し、これは、第二段のことであつて美の最後の條件は更にこの茫漠として居る快感的分野の上に變轉し得べき確乎たる注意の中心を立てることである。

（第三）

實際吾々は輕薄な、漠然たる變轉極まりなき快感のみでは滿足することが出來ないものである。必ず、何等か、そこに確乎たる中心點を求めやうとするものである。ロッツェが一物の中に理想を獲得するのが美であると云つたのなども或る意味で、この消息を傳へて居るものである。けれども注意の中心點そのものに理想といふやうな深厚な價値を求めるものは、取りも直さず一中心に拘泥し、一快感に停住しやうとするものであつて、快感の褪せ易き道理とも相乖き、苦感に陷り醜に陷

り美を求める本意を沒却し去るやうになることが多い。されば、或る程度迄は意識の中心點そのもの丶中に不動の價値を求め滿足を求めるのも勿論よく、又これによつて藝術家その人の理想特色を發揮するのも勿論よいが、同時に又、その中心點を變轉させて永續的快感といふ美の本旨を成就することにも深く注意しなければならぬ。美の法則は實に、この一般的な快感持續則というてよいのである。以上の論旨を下に概說すれば、

第一に、まづ、或る一定の方向に於て快感を持續させやうとすれば、注意をば倦厭の苦感の來やうとする前に他の方向に轉じて、更に快感的に復歸するを得る頃初めの方向に立ち歸らせることが必要である。これを節奏（Rhythm）の方則といふ。音樂、詩などには最も嚴正の意味での節奏の例を多く見出し得るが、他のすべての藝術にも多少、形が變つても何等かの形でこの節奏の例を見出し得るものである。

第二に、必ずしも同一の方向とは限らず、種々の方向に注意を變轉する場合は所謂變化（Variety）といふ方則に準ずることが必要である。單調はすべて無快苦に陷り延いて苦感に陷るものであるからである。けれども、この變化則もまた往々にして過度に流れる場合があるから、よく〳〵注意すべきである。つまり變化に過ぎると、却つて、これがためにその救はんとする過勞を增して苦感を生ずるやうになるからである。而して、變化の統一（Unity in Varieties）といふことは、この變化則中の最も重なる法則である。

第三に、對照（Contrast）が美の要件であるのは、その印象の生動する點にあると云ふことは前節に述べた通りである。が、これ又、最も心してこれが過甚に流れる弊を避けなくてはならぬ。又、かの見事（Picturesque）といふもの丶要件である新奇（Novelty）といふことも、これと同樣な理を有するものである。隨つてこれらは皆日常しば〳〵見るところの室內

い裝飾などには最もその用を愼まなくてはならぬ。何となれば直ちに倦厭を來たすの恐れがあるからである。

要するに最も完全なる快感生起法は豫期の滿足 (Satisfaction of Expectation) であるといふことが出來る。これを生理的に云ふと、諸多の繼續した刺戟が、これに應ずる諸多の機能を動かすに當つて、順次前行者によつて後なる機能が豫め促され、十分の活力を準備することが出來るやうな方法を取ることである。換言すると、意識の前後變轉の關係が滑かに進行することである。豫期し準備してはこれを充たしゆく關係の滑かに進行することである。豫期の滿足とはこれを云ふのである。けれどもこれのみが美の唯一要件でないことは云ふ迄もないことである。

以上、自分は、美の重要條件を列擧した。終りに臨んで今一度これを約言しやうならば、藝術家はまづ第一に苦感を避けなくてはならぬ。而して無苦の廣き意識範圍を造つたのち、快を起すべき思想をつとめて廣くその中に集めなくてはならぬ。而して尙、これらの廣き諸要素につき一快感の減退するに從つて他の快感をこれに代へるため絶えず注意の焼點すなはち中心點を、是れから彼れへと變轉させなくてはならぬ。これ快感の持續性を保つ所以である。而して後、變化の統一といふやうな方式によつて巧みに注意の特殊な中心點を反覆深厚にすることが必要である。而して、この統一點はすなはち當の藝術の特性を發揮する中心となることといふ迄もない。

リップス氏美學思想

緒言

今迄にすでに心理派美學の代表としてサンタヤーナ及びマーシャル二氏の美學思想の一般を述べたから、これから少しく同じ心理派の立場に立つてはゐるが以上の二氏とはその説明見解を異にする獨逸のリップス氏の美學の一般を述べることゝする。リップス氏の美學はその系統をサンタヤーナ氏の美學に牽いて更に最近の心理學に準據したもので、マーシャル氏が快感の持續（Permanency）といふことに美の根本を置きサンタヤーナ氏が快感の遊離（Projection）といふことにこれを置いたのに對してリップス氏は所謂移感（Einfühlung）といふことに美の根柢を求めた。名高い氏の移感説はこれである。即ち美學思想の根柢はとりも直さず氏の移感論である。以下この移感論の大體を紹介する。尤も氏の「美學」は始めに快感の方則、變化の統一等の一般、形式原理を心理學的に説明してそれから移感論に這入るのであるがこゝではこれらの委しいことを省いて、直ちに移感論に這入つて、これを述べた後、並せて氏の藝術論の一般をも紹介しやうと思ふ。

移感論

第一節　移感

凡そ形式原理は單に感覺的形式原理たるのみならず精神內容の原理である。何となれば美的對象は感覺的であるけれども、それは軈て精神內容の象徵であるからである。對象は生命づけられ精神づけられて美的對象となり、美的價値を有するに至るのである。此象徵としての對象の感覺原理が形式原理である。然らば精神內容とは何ぞ。空間的形像、色、音等も吾人が知覺せる限りでは精神內容であるがそは感覺的に對しての精神內容ではなく吾人の精神の生活活動の仕方としての內容である。けれどもそれ丈ではまだ十全なる意味で生活活動（Liebensbetätigung）とは云へない。眞の生活活動とは其經驗が吾人の最深奧の本質の生活行爲とならなければならない。與へられたる音、色、形等　單に自己に對する現象、出來事に過ぎない。自己の內的活動行爲は明かに之等に對立して居る。けれ共其對象が精神本質たる吾が心的生活、即ち統覺作用に適應すれば快である事は上に述べた通りである。從つて自己の自由意志よりなしたる行爲は我心の本質に應じて居なければならない。而してそは又快であらねばならない。即ち快感の根據は吾が行爲、即ち自己感情、自己價値感情に在る。即ち行爲は自己價値感情の根元である。自巳價値感情とは自己の行爲の力、豐富、廣さ及び內的自由なる事の快感である。而して其自由とは自己の行爲が自己自らに於て統一され、一致してゐる事である。前に統一及び差別變化の快を略述せし根據は玆にある。即ち心理的事實としては吾人は自己の自由行爲に快を感ずるものである。

活動と受動、行爲と影響される事とは相對して居る。或受動は全く活動の反對であり否定であるものがある。又他には其内自ら活動を含蓄せるものがある。されば受動を分ちて三種とする事が出來る。一は自己が働きを受け乍ら然も飽くまでそれに對抗する時。此時には正反對の純なる活動を以て其受動に打ち勝たんとするものである。受動を強く深く味はう時、此際には自ら其内に活動がある。受動を深く味はう所に自己の健と力とは迸出するのである。自己本性を主張する事強ければこそ受動を強く應ずるのである。其所に活動があり、人格價値がある。自己主張なきものは何等の受動を感ずる事もない。三に服從である。服從は一般に喜ばしからざるものであるけれ共亦、自由的積極的の服從がある。即ち或點まで屈して其點より更に強く自己を主張せんとの彈力的の服從がそれである。外的壓迫を感ずるは全ての受動と同じであるがたゞこの塲合の受動の他と異なるはその彈力性の特質は内的緊張を惹起する事である。此點は能動的であり、快きものである。されば受動の内にもかゝる能動的分子を認むる時は快となるのである。自己價値感情は又人格價値感情であると云ふことが出來る。要するに其中心は力の快感、行爲の快感に外ならないのである。

美的價値は自己自らの價値ではなく、自己が對象に對して感じた價値である けれ共對象に價値を感ずるのは自己が自らに價値ありと感ずるものを其對象に於て感ずるからである。吾々が他人に於て價値を感ずるのは自己の價値ありと感ずる人格を他人に於て認むるからである。此人格價値を除いては他人は無である。其行爲活動のみならず其生活の有樣例へば各經驗、其力、其趣味等は全て自己の價値を呼び起すものである。何人と雖も其人格に於て積極的なものは全て價値を感せしめるし、積極的を妨止するものは全て不快である。されば一般に吾人の積極的評價の對象は現實の生活であつて、生活又は生活能力の否定ではない。否定は無價値である。從つて美とは對象に存する此生活力の印象であり、醜とは其否定である。

以上は美感の根據について述べたのであるが、かゝる精神內容の象徴化されたる感覺的人體美について以下少しく述べやう。感覺的に表はれたる人體は前述の生活力、精神內容を包藏して居る。人間は人間に取つて凡そ目に見ゆる物體中最美なるものである。けれども茲にはそれ等の問題は暫く措き人體の形式美について詳説しやう。

最初注意す可き事は人間も要するに自然物であるといふ事である。自然物の美的條件は又人間にも適用される。否、人體の特殊美又び其條件は他の自然美を理解するの鍵である。かゝる自然物としての人間の感覺的現象は樣々ある。言語、動作、風采、體色等皆それである。之等凡ては吾人に取りて價値殊に美的價値を有してゐる。其理由については種々の説がある。以下それ等の説を先づ略述しやう。

世間の人は往々にして人體は合法的形體であるから美であると云つてゐる。此時の合法とは幾何學的の意味ではなく只中庸を得て居ると云ふだけの意味である。尤も人體の要素は全然幾何學的の合法性を缺いて居るのではない。顏の兩面の如き幾何學的均齊（シーメトリー）を保つて居る。任意の線を均齊的に分離せしめ、又は百色眼鏡の均齊と顏面の均齊とを比するに後者の方が不正確であり乍ら然も快は大である。之れ何故であるかと云ふに前者の靜的なるに對して、後者は動的であるからである。胴及び四肢の均齊はかれ等が動的なるが故に更に強く印象を與へ、大なる快を感せしむるけれども其均齊の範圍を越ゆる程に其動的方面が著しくなれば其印象は不快となる。一般に合法性の靜的と動的との二面がよく調和さるればそれ丈け其快は大であり、一に偏すればむしろ不快となるものである。又或人は人體要素の同質と云ふ事を人體美の根據としてゐる。例へば胃は心臟と、腕は脚と同質である等のことを擧げてこれを説明してゐる。けれども同質とは一致と云ふ語に代ふるによき音響の語を以てした迄であつで、其一致は動的のものではない。從つて活動の感なきが故に大なる快とはなり得ない。更

又人體は黄金截の法則に從つて區分さるゝが故に美なりとする人がある。けれ共此説明は唯次の明白なる事實を證明するに外ならない。即ち人體は任意に黄金截に適應する事を得る程、澤山の部分例へば上體は上體丈で、全身は全身で黄金截の關係に分たるゝ事を得ると云ふ證明に外ならないのである。

吾々は之に對して如何やうに考へたらよいか。人間には人間であるが故に人間を最美と感じ得るのである。又人間は其形式によつて美であるのではなく、形式其ものが美であるのである。如何となればそは人間の形式であり、生活の支持者であるからである。此意味に於て顔面身體の均齊は美的意味を有して居る。即ちかく均齊的構造によつて與へられる、左右に同樣に働き得る可能性は人間の生存に對し、又人間一般の生活活動に對して直接に明かなる價値を有して居るから美的意味を有して居るのである。又かの同質も有意味である。何となれば人間の生存に與つて人間を幸福ならしむる機能及び機能々力は同質の支持する所であるからである。

要するに人間の外的現象が美なる所以は吾人は生きたる人間であると云ふ事に歸すると共にそは又吾人に對する現象である。けれども吾々は人間の外的現象を明かに見るやうには其内的生活即ち人格内容を明かに知る事は出來ない。人格は決して感覺的のものを以て解せらる可きではないからである。吾々は唯自己の人格より他人の人格を測るに過ぎない。自己の解したる他人は自己自身の人格の發表である。變形されたる自己である。言語、風采等は他人の人格を構成す可き第一條件に外ならない。それが直ちに人格を構成するのではない。但し吾々は玆でかゝる外現的運動を論じやうとするもの即ち人間の形式美を論じやうとするものであるから、その外現的運動の中で最も情緒的で最も內的なる聲について少しく吟味しやう。吾人は喜怒哀樂を感ずる時は先天的本能的に發聲する。而して自己の喜怒哀樂の經驗の時の發聲と同樣の聲を聞けば直接に

同じ情を再發する。即ち他人の經驗中に自己の經驗を發見する。此發見は共同觀念、否、共同經驗である。即ち自ら其經驗を再び繰り返すのである。かく他人の經驗の中に自己の經驗を再び經驗する事を移感(Einfühlung)と名づける。

第二節　外現的運動と移感

外現的運動とは肉體運動の特殊のものであつて內的狀態の發表である。吾々はそれを知覺する事によつて直接に內的狀態を見出すのである。吾人の全運動は或樣式に於て外現的運動である。前述の言語音聲も情緒的たると共に外現的である。されば運動といふものは徹底的にしろ或樣式の下に於てにしろ、とに角外現的運動である。かゝる運動は吾人の內的狀態如何によりて樣々である。例へば昂奮せる時と、靜止せる時と、力に充てる時と眠き時とは皆夫々其運動を異にする。從つて他人の運動も其內狀を現はすものとして吾々はそれを共同に經驗し、移感するのである。例へば輝ける眼を見る時に其眼は何を意味するか。誇と云ふが如き內狀を現はせるものならずやと自己の內的經驗より推測して、其眼の輝きによつて移感して自らも誇を經驗するのなどがその例である。

さて、此例を借りて、然らば何故に誇の擧動は快であるか。其快の成立には如何なる條件を要するや。かう云ふ疑問に對しては、其時には已に下の假定がある。即ち全ての擧動は必ずしも快でなく時として自己を害するものである。彼の誇の如きも自己を害するに至れば高慢となる。茲では誇を尊き意味即ち自尊の意味に用ゐる。其誇には自己を喜ばすものが存して居る。然らば他人の誇は何故に自己を喜ばし、高慢は自己を害するや。之に對して快樂說の如き倫理思想では凡て快樂あるものと云ふ風に之を說明する。人間に取りて快樂あるものは必然的に價値がある。而して他人の誇りは社會的見地から見た

る快樂である。即ち利己的快樂でなくして社會的快樂であるから喜ばしいと説明する。然るに高慢も其を有する當人は少く共快である。快樂説の立場にある限りは誇と高慢とは同價値のものとならざるを得ない。されば此説明は不完全と云はねばならぬ。

快不快の所以の説明はむしろ自己の承認と否定とにある。自己が他人の情を承認するとは何を意味するか。先づ説明の爲に問題を他人の判斷を承認するとは何を意味するかと代へて考へやう。判斷を承認するは自己が他人と等しき判斷をなすといふことに外ならない。即ち兩判斷の一致、内的共同經驗である。評價意志等につきても之と同樣である。喜の情は價値感情、價値の發表である。他人の喜の情を承認するとは自ら其情に一致し、内的に共同經驗する事である。此共同經驗は自己の本性が强迫さるゝ事なく全く自由なる限りに於て、即ち他人との内的關係が自分の本性に適合する時にして始めて可能である。されば同種の内的關係例へば力、緊張、要求、憧憬についても同樣の事が云へる。而して其共同經驗は單に言語上の事でなくて事實として體認する所である。されば一般に外現的運動に自己を入れて自らの經驗として感ずるのである。始め問ひたる他人との内的關係に於て喜の情の起る條件は此内的共同經驗にある。而して共同經驗とは要するに移感である。されば一般に快の條件は移感である。而しかゝる自由の共同經驗移感は單に快の條件たるのみならず、知覺されたる外現的運動に於ける快の必然の根柢である。即ち自分の本性に從つて出でたるものは快である。他人が、それを認めて快とするのは此の移感によるのである。されば美的快も移感からの快であるし、又其移感なくしては到底其の美的快を成立しないのである。然らば次に所謂移感の起原如何といふ問題がおこる。

之を例解せんに誇を感ずる時は自ら眼は輝き筋肉は緊張し來り外現的運動が現はれる。けれ共精神作用と生理作用とは平

行するけれどもその間に因果の關係はない。然らば外的運動から如何にして其誇を經驗するか、外的運動と誇とを直接に結合するのではない。自分がかつて誇り居りし時に語りたるが如く他人の語るを聞き自ら行爲せし如く他人の行爲するを見て、此の自己經驗の內容を仲介として兩者を結合するのである。かゝる說は所謂經驗說の說くところで極めて妥當の說の樣であるが實は然うでない。例へば幼兒の狀態を見ればすぐわかる。彼等は未だ誇の何物なるや、又かく〳〵の運動は何を意味するやを經驗した事はない。然も母の喜ばしき目指を見れば自ら喜を感ずる。又犬が喜びて耳を振る時、吾人は犬の經驗には與つた事はないが然も其喜べる事を經驗する。之は經驗說では說明する事は出來ない。自分はこれを摸倣（Nachahmung）の事實によつて說明しやうと思ふ。

吾人は有意的又は無意的に事實として摸倣するものであるが、その摸倣は如何にして成立したか。摸倣に際して直接與へられゝもの、又其模範となるものは一定の視覺的物象である。而して摸倣は筋肉、關節、腱及び皮膚に迄及びて完成する。即ち摸倣の過程には動的物象（Kinätisches Bild）換言すれば其過程に際して起り來る感覺的內容の複合たる有機體が必要である。けれ共其際に果して如何なる關係が模範と有機體との間にあるか、如何にして其模範が實現されるかは吾人の直接經驗では知る事は出來ない。從つてこの說明は所謂經驗說以外のものに說明を求めなくてはならぬ。

吾々は少くとも摸倣の事實に依つて視覺物象と動的物象との間に先天的根本的關係ある事を認める。其意味は總て吾人の有意的運動は自發的運動によつて先んせられねばならぬ。自發運動とは心理的衝動からの刺戟に應ずるものである。此衝動運動あつて後それに屬する運動及び運動感覺は成立するのである。從つて衝動と運動との結合が成立するのである。されば盲目的衝動はそれから出て運動意識と結合されて始めて有意味となるのである。

此理によつて他人の外的視覺的運動は直接それに應ずる衝動を吾人に呼び起すとの假定が成立する。從つて自他の運動には先天的關係の存する事が明かである。かゝる衝動は又之を本能運動と名くる事が出來る。摸倣とは要するにかゝる本能運動の一事實に外ならない。而して衝動とは詳しく云へば目的を立てゝ努力する運動でなくて無意的に唯運動せんとする刺戟に外ならない。唯それより出づる運動によつてそれを知る外はない。反之、有意的運動は意識的經驗である。自ら何等かの目的に努力するを感するものである。而して其目的は即ち此場合には運動そのものである。已に努力と云ふ時には運動の經驗ありし事を豫想して居る。運動の經驗なくして運動せんと努力することは不合理である。されば先づ運動觀念と結合する事を要するのみならず、運動を新しく實現せんとする努力が感じられなくてはならぬ。かくして有意識的運動は情知の兩面と結合して始めて成立するのである。

此事實よつて摸倣といふことを理解することが出來る。摸倣其ものに差がある。摸倣と云ひ乍ら眞に其名に應せざるものもある。眞の摸倣は自發的盲目的のものである。それは視覺物象によつて惹き起されたる衝動の摸倣である。それは又無意的である。けれども衝動が有意的運動に進むが如く摸倣も亦有意的となつてくる。即ち有意的に、ある摸範を目的として摸倣しそれを再現することを目的とするに至るものである。

以上は感覺的摸倣であるが之に次で悟性的殊に美的悟性の摸倣がある。前述の如く視覺に應ずる衝動起る時は其運動を新に實現せんとの努力の感と結合する。茲に注意す可きは直接視覺と結合せる之等の努力は自分の意識に對しては視覺的運動其ものゝ內に包含されて居る事である。かくして努力が客觀化されるのである。即ち我意識に取りての努力となるのである。視覺運動に此努力を伴ふ事を意識するやうになる。此事實を亦移感と名くる。移感とは要するに摸倣の內的方面に外ならぬ

即ち自己を其運動の内に又はその方面に感ずるのである。かゝる過程は如何にして成立するかと云ふに吾人の直接經驗は内外を二面と感せず、一と感ずるによつて成立するのである。最後に外的摸倣が外的意志作用たるに對して移感は内的意志作用即ち眞の意味の經驗である事を一言して置く。

内的意志行爲のみより見たる移感は純なるものである。けれども外的のものなくして如何にして内的行爲は成立するか。之を例解するに例へば自分は賊でないとする。然も自分は賊に移感する事がある。又自己が眞に賊であつて他の賊に移感する事がある。後者は眞の移感と云はんよりはむしろ判斷である。反之、前者は純然たる態度である。吾人は精神上態度上に於てのみ眞の同情をなし得るのである。此意味の移感が眞の移感である。外的對象を要するとは反省した後の事である。直接經驗としては唯自己の心的經驗あるのみである。外物に自己を入れて自ら經驗する時には眞我に對する假我が成立して居る。けれ共兩者とも同一眞我の二面であつて之を分つは反省後の事である。けれ共事實上外物がないと云ふのではない。唯外物を要するとの意識は反省後の事であると云ふ迄である。外物に假我を認むることは已に知的悟性、客觀的事實である。之も極めて大切な事であるけれ共吾人の最初の經驗は決して然く內外に分たれたる反省的經驗ではない。眞我が假我を外物內に認めたる其儘の經驗、即ち自ら自己を外物に投じ外物に在りて行爲する經驗其ものである。經驗が先で判斷が後である。而して其行爲を自己に於て經驗してそれを視覺對象に移すにあらで、始めから視覺對象其ものに在りて經驗するのである。即ち直接第一經驗は自他の一、主客無差別と云ふ事にある。此美的移感は一般認識の第一經驗と等しく極めて根本的のものである。

第三節　移感の續き

前節に於て移感は内的模倣なりと云つたが模倣は模範ある所に始めて成立するものである。然るに内的摸倣即ち移感の場合には模範がない。從つて外的模倣と混せられ誤解される恐があるから殊に移感なる語を用ゐなければならぬ。又移感は吾人の最も屢々經驗する內的行爲であると云ふ事が出來る。吾凡て行爲と云はるゝものは純然たる內的經驗である。或意志から他の意志に進む事が行爲に新ならないからである。而して意志の方向の決定を選擇、又は決意と名くる。つまり行爲は此內的運動である。然るに人往々にして外的肉體的動作のみを行爲と解する弊に陷るけれ共、それ等はむしろ第二義的のものといはねばなちぬ。けれども行爲は其本性上肉體的動作となりて現はるゝものであるが、行爲の本質は、むしろ內的意志行爲にあつて、外現的動作は單に現象に過ぎない。此心理上の事實を誤解すると外現的現象をのみ行爲とするの謬見に陷るのである。

上來移感の如何なるかを述べて來たが、次にはそれが美的移感又は美的翫味の根據及び內容と如何なる關係を有するかを考へねばならぬ。移感とは要するに自己が自己の內的行爲を移感する事である。世人は、吾人の移感するものは運動觀念、運動知覺であると誤解してゐる。けれ共移感は唯自己を他人の內に感ずる（Ich fühlemichein）のみである。運動の知覺觀念は移感上の事ではなく飽くまで知覺、觀念即ち知識上の事である。之等の知覺觀念の內容をなすものは筋肉、關節、及び皮膚の緊張壓迫等である。反之、內的情意の緊張を內容とする移感は明かに前者に對立して居る。然らばそれ等の運動觀念、知覺の自己に對する意味はどうであるか。眞には觀念、知覺は自己に取りては無意味である。若し知覺觀念の緊張に何等か

の快を感ずるとすれば其快は決して知覺觀念其ものから來るのではない。知覺觀念に對する情意の努力、行爲其ものが快であるのである。即ち其行爲に際して自ら誇と容易と確實等とを感ずるのである。かゝる感情は決して筋肉、腱乃至皮膚の緊張の感と同一視さる可きでない。他人に對する移感の事實も亦之と異ならぬ。其行爲を見る事其事が移感ではない。自らを他人に移し、他人の行爲を自己の行爲と感ずるのが移感である。即ち他人の行爲は他人の行爲でなく、自己の努力、內的行爲であると感ずるのであつて、之がすなはち移感の本質である。

けれ共個々の內的行爲其ものは移感本來の對象ではない。否個々の意志活動個々の肉體的行爲は移感上より見れば全く無意味である。有意味のものはむしろかゝる個々的行爲に向ひたる力、自由、確實、容易、誇、確信、堅實の情である。之等凡てを行爲と同時に其內に感ずること、之が美的移感の根據である。即ち美的移感の特殊內容は個々の意志行爲を生ぜしむる內的狀態、內的樣式、換言すれば自己が知覺して共同經驗する人格其ものに存する。然らば如何にして自己と他人との事實關係は生ずるか。そは要するに吾人の本性の傾向によつてゞある。即ち一定の內的狀態からは一定の運動が本能的に現はれて來る。一般に內的狀態は本能的衝動を運動に導くものである。此內的狀態と衝動運動とは相關して居る。從つて外現的運動はやがてそれに應ずる內的狀態を經驗せしめる。從つて他人の運動により自己に衝動が起るのである。かくして自他の事實關係は生ずる。而して其事實は多く無意味なものである。

此の如き移感は情緒上の事實である。情緒は無より突然生じたのではない。吾々の本能が何等かの機會の下に度々の經驗を重ねて發達して來たものである。されば吾人は單に經驗のみ、叉は後天的のものゝみを吟味しても人間生活の本質は知る事は出來ない。美學上に在りては本能と經驗、先天性と後天性とを吟味して始めて中心を得るのである。要するに移感の事

實は本能と經驗との結合に外ならない。されば經驗の移感に於ける其大切なる事思ふ可きである。

移感は又同情（Sympathie）とも云へる。積極的、自由的、內的共同經驗と云ふ意味では二者は等しい。之に對して强迫的に移感せしめらるゝ消極的の移感がある。例へば或判斷に接する時に吾々はそれを否定し反抗する事がある。之れ蓋し自己の判斷と矛盾するからであつて、自己の判斷を主張せんが爲には必然的に他人の判斷を否定しなければならない。之を消極的知的移感と名ける。玆に自分の云ふ情緖的移感についても同じである。例へば他人の高慢を認むるときは自分はそれを拒否し、それに反抗しやうとする。即ち他人の高慢の內に自己の內的生活の否定、壓迫、自己人格尊嚴の否定を經驗するからである。不快の根據は玆にある。之等は消極的移感である。消極的判斷が否定されたる積極判斷たると等しく、消極的移感は否定されたる積極移感である。消極的移感の對象は醜なるに反して、積極的移感の對象は美である。此積極的同情的移感なくては感立しない。美感は要するに自己が感覺的外物に於て經驗する積極的生活活動の感である。即ち自己主張生活主張の客觀化されたる快感である。醜は其正反對である。

第四節　自然移感

美感は生活感情、即ち生活可能、生活活動の力、豐富、內的統一及び自由の快感である。壓迫されざる自己生活主張の快感である。醜は其正反對である。換言すれば美は自己主張の生活、人格の生活、即ち心理的個性の生活主張の快感である。肉體的快感も要するに此心的生活の仕方の感である。何となれば肉體的力、健康、生活は要するに此心的生活過程によつて規定され、理解されるものであるからである。玆に注意す可きは單に生活と云ふ事と自由の自己主張生活といふこととは異

なるといふ事である。前者は自己主張の能働性、可能性である。後者は自己の主張要求を充實し以て自己を確實にし滿足せしむる生活、一言にして云へば自己享樂の生活である。此意味の生活が人格の力、豐富、自由を現はす限りに於て快感であり又美感の根據である。之に反するものは苦痛感であり、同時に醜である。

已に美は積極的價値、醜は消極的價値であり、價値感情は要するに快不快の感であると云うたが、それならば美的價値とは一體いかなるものであるか。先づ一般の價値から云へば、價値に二つある。人間其ものゝ價値と人間に取りての價値とである。前者はそれ自身特有の價値後者は相對的價値利用價値である。利用價値を有するものは人間の生活乃至生活可能性の要求するもの、即ち人間の生活及び主張要求を滿足せしめて、積極的に人間に役立つものゝ價値である。利用無價値は生活乃至其可能性の否定又は否定に役立つものである。反之前者は美的價値即ちそれ自身の絕對價値である。即ち自己に取りて唯一至上の有價値のものである。これが即ちとりも直さず所謂美的價値である。而してそは吾人の直接意識する所であつて、感覺的でなく、吾人の最深奥の經驗である。其特質は自己が其對象内に或程度まで引き入れられる事である。かく美對象内に移入されて感ずる人格經驗即ち移感である。されば與へられたる對象の美的價値の根據は自己の主觀の中にある。換言すれば自己を其對象内に感ずることの中にある。されば美とは要するに自己人格生活乃至生活主張の象徵である。

美的評價の對象となるものは人間ばかりではない。動物より下つては無機物に至る迄すべてその對象となるのである。先づ動物から調べて見ると、動物が外的動作をなすを見て吾々は自己から類推して動物にも精神のある事を知り、而して其動作を吾々自ら内的に經驗することに依つて、即ち移感に依つて美的評價の對象とするのである。蓋し其動作に移感するのは唯に人間的に移感するのみでなく、自己自らを動物的に變形して以て移感するのである。であるから其移感には特殊の意味

が附加されて來る。けれ共要するに其移感の根據は人間に於て力、自由、堅實等の内生活を經驗して移感した過程と異ならない。

　更に自然物を調べて見やう。自然界到る處に何等かの音響がある。嵐の叫びや波の音や木の磨れる音や、水の流れる音等到る所に音響がある。其音響は人間の聲と同じではないけれ共人間の聲とどこかに共通點がある。而して其音響を聞けばそれに應ずる内的狀態が起る。即ち人格の類推によつて其音響を人間化し生命づけるのである。かくして其音は内的活動の聲となる。從つて其音響を有する自然物も生きて來るのである。かく自然物に於て自己に於けるが如き作用運動を認むれば其自然物を生かし、人間の性質を其内に認むるに至る。吾々が唯知覺した丈の自然物は單なる存在出來事に外ならないが、それを人間の性質と類似せる事より推して生命づけるのは吾々の衝動の要求である。何故かゝる要求あるやと云ふとこれには二つの理由がある。一は吾々が最も興味を感じ注意を注ぐものは吾々自身の努力、行爲、好惡に如くはない。快は吾々生活の快であり、不快は生活否定の不快である。二は吾々が最もよく理解し得るものは自己自らの意志、行爲、即ち内的狀態に如くはない。自己の外的運動は自己の内狀より發する所である。若し人が何故に腕を上ぐるかと問はゞ自分が欲するが故にと答ふるより明かな事はない。從つて自然を解するにもそれを自己の行爲、努力として解すれば最もよいのである。例へば物體が相互に作用するは何故であるかと問ふ時にそれは物體と云ふ意志があるが故なりと云ふが最も明かである、決して之は科學的説明ではないが然も説明を要せざる程明白な事實と云はねばならぬ。此二理由を括ると「吾々は事物を人間的に理解せんが爲に人間化す」と云ふ事が出來る。即ち吾々の要求に應ずる爲である。而してかゝる衝動要求の存することは確な事實である。

然るに彼の神話又は自然の叙事詩に於ける人工的任意的人間化があるがそれは茲に云ふ移感上の人間化とは全く異なる。前者は空想上遊戯であるが、後者は心理的必然性を有する事實である。即ち知覺されたるものが必然に人間化されるのである。而してこの塲合に於て始めて自然物に對する移感は成立する。全く事物が美となるは此移感があるからである。彼の神話詩歌の人間化も美であるが、それは其空想に存する美である。事物其ものが美となるのでない。從つてそは直接事物に認める美ではないから美的享樂の美ではない。即ち移感のない美である。反之移感内の人間化は必然的であつて知覺觀念した物象其物に見出す美である。けれども兩者共人間の生活を根底として居る事丈は等しい。尤も空想でなく實情を歌ひしものは眞の印象を與へ移感上の實を感ぜしめること云ふ迄もない。

かゝる内的必然性の根據は如何。前に人間と自然との類似を述べたがそれ丈ではまだ充分でない。例へば山の精（スピリット）を認むると云ふ時に其山が人間的に吾人に作用すると考ふるは荒唐の言である。自然の運動、作用は眞には吾人のそれとは甚しく異る。却つて吾々は其山が自己に類似せるにあらで眞に山たるの性質を有して居る事を感ずる時に其美的價値の一層大なるを認めるのである。其理由は山が山たるの性質を現はすは最も力あり自由なる事を現はして居ると經驗するからである。即ち自己が人格として最もよく現はさるれば吾々は自己の力の最も大にして最も多くの自由をその中に經驗するからである。此經驗が根據となつて始めて人間化は意味を持つて來るのである。

尙リップス氏は、これより更に「自然力」「自然形式に移感する最後の根據」「自然に於ける統一と自由」等の諸節を設けて。移感といふことを中心として更に委しく美快感の根柢を説明して更に次の「藝術論」に入る。

第五節　美の變形

前章迄に於て美學一般の根本原理について述べたが以下少しく藝術について述べやう。美的價値感情の深さは同時に其の廣さである。廣さとは感情の差である。全く快は大、强、印象力、尊敬の感を與へ、苦は小、弱、無意味、下卑等の感を與へる。前者は軈て美快感であつて、換言すれば內的力、昂揚に應ずる感情である。昂揚とは自己自らが內的に大になり普通以上に高めらるゝことを感ずることであつて自ら下卑、輕浮等の感と對立するものである。此兩極間に一に偏せず然も自己主張の內的獨立と自由とを完全に適度に有する温雅の感がある。これが即ちこゝに云ふ美感である。

前章にも述べた通り美の反對は生活否定を包含する醜である。生活否定とは薄弱、空虛、懶惰、愚鈍、內的矛盾、不調和、壓迫、分離等すべて生活を否定するものを云ふのである。けれ共醜も亦其內に美の直接要素を包含してゐる事がある。即ち何等かの積極的要素即ち力又は充實のある時がそれである。醜は又間接に美に與かる事が多い。其際には醜は美の藥味のやうなもので、例へば音樂に於て殊更に不調音を交ふるやうな場合がそれである。又醜は美をして更に明かならしむる背景でもあり、美の必然的根據、自然的地盤でもある。又醜は歷史を顯はすものである。例へば頹廢といふ醜の一形式は自然力及びそれに對する人間の爭鬪反抗即ち換言すれば破壞と建設との歷史を明かにして居るものである。又衣服の破れ、顏面の皺は人間の努力の喜悲憂安の歷史を示してゐる。從つて醜も亦要するに積極的生活即ち美の力の向つたものと根本は異ならないのである。されば積極的には、醜は美に、否定は肯定に從屬して居るのである。若し此從屬といふことがないならば醜は依然として醜であつて、即ち健全なる自然も從屬といふことがないならば嫌忌すべきものである。而してかゝる從屬なき醜は覩

味する主觀を苦しましめ其内的反動力を減殺する。されば美に役立たざる絶對の醜卽ち從屬の關係に立たざる醜は單に醜として認めらるべきである。かゝる醜は拒否さる可きものである。然るに、事實としては弛怠せる神經を刺戟鼓舞する手段となり、藝術に代ふるにかゝる刺戟を以てし單に刺戟に生きんとする頽廢的藝術(デカダン)を成立せしむる。

更に滑稽(ユーモア)と悲劇との美の二變形に於ける醜の關係は如何であるか。滑稽の消極的なるものは喜劇である。始め有意味、重大と感せられたるものが突として小となり無意味となるを感ずるが如きは喜劇的である。重大、有意味と感ずるものは吾人の理解力に訴へたるものであるが、それが無意味のものとなれば內的に遊びたる如くに感ずる。此精神運動の輕き波動が喜劇的特殊快感の根柢である。けれ共同時に喜劇的經驗には誤解であつたと云ふ不快の感が多少伴ふものである。此快と不快が合して根本的誤解として喜劇感は起るのである。けれ共單に消極的の喜劇的な事は美的價値を有しない。それが滑稽となつて始めて美的となる。滑稽の內には喜劇に依つて比較的優秀なる堅固、尊敬、頓智、一言すれば自然的健康が現はされる。而してそれを喜劇に依つて經驗すれば特殊の昂揚の感を經驗する。されば滑稽の感は一種の優秀の感卽ち眞面目、尊敬愛の感である。而してかゝる滑稽に三種ある。一は最も狹義なる視覺的滑稽。之は喜劇的の消極面とそれ自らの積極面とが調和したものである。二は諷示。諷示に於ては眞、善、理性は外的でなく內的である。從つてそれ等の方が笑ふ可き事の快感に打ち勝ち、誤れる見解の假面を打破する傾きになる。三は反語。之は笑ふ可き事が理性の權威を認めて居る時である。

滑稽に於ける喜劇は悲劇に於ける壓迫(ライデン)に相當する。壓迫は個人の生活を侵害し減殺する。けれ共其壓迫に、より近づき、其意味、價値を解する事によつて、より完全に吾人は自己を認知する。茲に悲劇的同情は成立する。吾人をして人間なりと直接に徹底的に經驗せしめ感せしむる手段は悲劇に如くはない。悲劇の主人公に自己を多く見出せば見出す程其の悲劇の優

秀なるを感ずる。又他面に於て人は如何に壓迫さるゝ共、やはり人間であると云ふ事は其人に於ける人間性を更に強く感せしめる。壓迫の悲劇的であるのはこのためである。

第六節　美的觀照と美的評價

以上は美の客觀條件及び要素の論である。之に對して必然的に主觀的條件が加はつて來る。即ち美とは單に喜ばしき事善なる事卓越せる事ではなく美的觀照に於て吾人を喜ばし卓越せしむるものに外ならないことである。而して其觀照は觀照される對象以上の問題には關係なく、只あるが儘、現はるゝが儘の美的對象の純粹觀照である、殊に美的觀照に在りては對象の現實と非現實とは全く問ふ所でない。從つて對象の現實關係例へば歷史的實際的關係の如きは問ふ所でない。されば美的觀照は觀照其ものゝ興味以外に何等の興味なき純觀照である。美的對象丈を翫味する觀照である。されは美的對象は其觀照者に對してそれ自らの別な世界、全現實界を超越せる絶對界を作つて居る。此對象の超越性は又其理想とも名づけられる。けれ共美的對象は觀照者に美的な生きた經驗を與へる範圍に於て完全なる美的實在性を有して居る。かの美的對象が現實から脫離する事は自我即ち觀照者が自己の現實界に於ける肉體我からの脫離に外ならない。自己は純なる美的觀照の內に只全く觀照者として即ち美的對象の內に住へるもの、其生活を共同に經驗するものとして存するのみである。從つて自己は其際には一種の假我であるから現實我の利害の如きは問題とはならない。又自己は其對象に對して時空上の遠近をも感じない。何となれば假我としての自己が、其對象內にある限りは、絶對にそれに近い現實我としての自己の脫離から見る場合には、絶對にそれに遠いからである。かゝる美的實在性は迷妄とは異なる特殊の美的幻妄とも名く可きものであらう。

此美的觀照の性質は美的評價の性質に適用される。美的評價は純客觀的なものであつて、自分の出來心の價値、即ち自己が如何にそれを感じ又感じ得るかといふことによつて變る價値ではなく、美的對象そのものに不可分に屬せる價値、其特質特權である。即ち對象そのものから要求すべき對象そのもの丶有する妥當な價値である。但し其の要求の意識及び認識は判斷であるから、その美的評價は云ふ迄もなく一種の價値判斷である。けれ共美的評價の普通の價値判斷と異なるのはそれが只か丶る要求の認識のみではなく、それと同時に其要求を充實することである。即ち換言すれば自己が美的評價をなすとは自己が對象自らの有する價値を知るのみならず自己自らそれを感じ經驗する事である。されば評價は自己主觀に於て完成さる丶もの、最後は移感による事は明かである。而して移感其ものが已に評價作用である。それによつて全く特殊な事實即ち現實の人間的關係とは異なる對象に對する內的關係が完成するのてある。此關係は特によく規定して置く必要がある。美的評價の對象は感覺的に自己に對立せるもの、例へば景色、人の外的現象、像、繪畫等であつて自己を直接其內に生活せしむるのであるけれ共、評價の根據又は評價の中心はか丶る感覺的のものそのものではなく、唯一の移感された生命である。即ち自己の生命又は自我の活動樣式である。此意味の自我は考察する事は出來ぬ、只經驗されるのみである。何となれば自己は感覺的に與へられた對象の觀照內に在つて而して其內に自己を感ずるのであるから、それは自己が對象の中にあるのではなくて寧ろ自己自らであるからである。されば現實界に生活せる自我を現實我と名け得られるならか丶る對象內の自我を理想我と名くる事が出來る。即ち理想我とは觀照されたる對象內に事實として存じ、其內容を經驗する自我をいふのである。美的價値感情は此理想我の價値感情である。即ち自己の直接の能力、大、强、廣、自由の感である。一言にして盡せば積極的なる自己そのもの丶感情であると云つてよい。けれ共此の自己感情は自發的即ち自己に存する根柢動機から成立したのでなく美

的對象の觀照に際して、自己の價値感情をその觀照の中に認め、それを美的對象に結合させたものである。此意味でそれは客觀的自己感情である。されば美の翫賞は客觀的自己翫賞である。

第七節　藝術

吾人は此の如き樣式に於て自然美及び藝術美　觀照評價する事が出來る。藝術品自らは又特殊の條件を具有して必然にこれに對する者にかゝる評價觀照をなさしめるものである。前述の如く美對象が現實關係から脫離する事は觀照者の任意ではなくて客觀的に完成さるゝものであつて、從つて、それは觀照者を直接に支配するものであるが、其關係は藝術に於て最も明かである。即ち藝術品に於て現はされたる生活は此現實生活とは全く異なる新方面の生活即ち一般藝術品の範圍の生活に移つて居るのである。成形的藝術は必ず或程度迄人體の形式を移してゐるもので、從つて又人間の生活及び經驗を、その生命のない金石に移し與へるものである。例へば繪畫は紙面上の色彩に於て人體的形式を現はし、音樂は音に於て人間の內的心作用の過程を示し、詩歌は現實界の行爲、現象の關係を直接夢幻界として感せしむる樣に置き代へ、最後に劇は世界を意味せる舞臺に於て人間生活を現はしてゐるのなどがこの例である。けれ共それ等が皆現實界から脫離し、それと全く異なる美的觀照の世界に於て經驗されるのは藝術的發表の本質である。かくして成立した藝術界は全くそれ自ら完了した世界でなくてはならない。純粹にそれ自ら丈で理解される世界でなくてはならない。即ちその藝術品は外的にも內的にも即ち個々的にも全體的にも客觀的確實として理解されるものでなくてはならない。此事は成形的藝術品に就いて見ると一層明かである即ち空間に於ける部分の秩序、廣がり、關係等は吾々の空間的直觀及び理解の自然的條件に應じなくてはならぬといふ意味

である。けれ共之では未だ美的現象の根據を明かにしたのでなく只藝術的翫賞の第一條件を示したものに外ならない。此感覺的理解が確實であり、疑なければなき程、移感によつて感ずる享樂はより完全であり、より妨げられることのないものである。この意を更に換言すれば即ち藝術品はそれ以外の世界に何等の關係が有つ事を要しない。藝術品に於て現はされたる理想界は一度現實界に入り更に又理想界となるの要はない、始めから理想として完了して居るのである。

更に大切なる事は藝術品は何時でも美的内容即ち最後に於て現實界から離れた生活及び生活關係を有し、純粹觀照の範圍に脱離するのみならず、更にかゝる純粹觀照内の生活關係から現實生活に屬する總ての要素を拒絶し排除すると云ふ事である。かゝる現實生活拒否の事實を美的否定と名くる。而して此の美的否定はそれと同時に美的觀照を否定し得ないもの、即ち事實として發表されたものゝ完全な妥當性を及びそれに應ずる美的翫賞を惹起するのであるから、この美的否定は又とりも直さず美的な積極的な肯定であるといつてよいのである。

又、藝術品の全體の生活内容に積極的影響を與へ其内容を變せしめるやうな發表手段も亦美的否定の一事實である。けれ共發表手段は要するに現實生活を理想界に移し特殊の生命を以てそれを充實せしめ、現實界とは全く異なる世界を構成する發表手段である。即ちその發表されたものを其の發表手段と結合して、そこで特殊なる新しき生活關係を造り出し、而してそれに秩序つけるものである。かゝる美的行爲、美的創造は例へば、詩に於て人間の行爲經驗を詩的發表即ち其言語、韻律によつて經驗すること換言すれば現實の人間の行爲其ものと全く違つた樣式に於て事物を經驗する事に外ならない。けれ共吾々はかの純美的否定に際しても其内に現はされたる對象は此現實界の生活と全然異なる生活とはしない。其生活たる點は全く等しいのであるけれ共只それを脱離せしむる所に理想と現實とが分れるのであるとするのである。

上述の意味を更に事實に照して述べると、例へば銅像は發表されたる體形及び衣服の色彩を美的に否定する。即ち色彩の代りに銅色を以てする。平面藝術に於ても亦同じ理由である。繪畫に於て再現せる對象の色は吾々の見る直接の對象其ものゝ本來の色ではない。又色の光輝の性質及び其平面上の色の混合は少く共其材料如何によるのである。又光輝より引離して色其ものゝ特質から見ても色は發表された對象の色に過ぎない。其對象其ものゝ本來の色ではない。或は又藝術家は大なる對象を縮寫する。かゝる例は皆美的否定の例であるが此事實から樣々な、而も根本に於ては同樣なる美的作用が起る。例へば色の要求を棄てる事を考察するに此際には已に樣々の作用が分たれる。一色の棄權は色に存する生命の棄權である。從つて形式及び其內に現はされたものがより完全になり、より不完全となる。何となれば色は其對象と其部分とを區別する手段を生命として居るから色をなくするのは同時に一致を意味するのである。かくして藝術品の全體及び其內に支配せる生命に眼を注ぐ事が出來る。例へば彫刻にては其姿及び運動の全體の存し方に、平面藝術にては內的相互關係空間的生命に眼を注ぐが如きがそれである。最後に又色は對象の內的生活、特殊の精神的生活にしては最も外的偶然的及交涉的である。從つて內的精神的な事、最深の心情の昂揚を取扱ふ時には色は自然に退けらるゝのである。かくして色を退けることに依りて一層精神的な內的なものとしてその對象を取扱ふことが出來る。尺度の縮少の如きも亦これと同じ理由である。

クリンゲル Klinger曰く「全ての材料はそれ自身の精神と詩とを有す」と吾々は此材料なる語に代ふるに技術なる語を以てしたい。兩概念は發表手段と云ふ意味では一致する。而して一度選ばれたる發表手段は發表に對して一定の條件云はゞ法則を規定すると云はふと思ふ。換言すれば全ての發表手段の性質中には其發表手段に於て規定されて發表せられた世界に一定の方向性質を與ふると共に他の方向性質を否定する性質があると云ふのである。此美的否定は單なる否定ではなく藝術家に取

りてはそれに依りて其問題を完全に發表する手段であるのである。藝術品は一として否定なくして存在する事が出來ない。全ての藝術は發表されたものと其手段との和合である。眞の藝術家の苦心する所は此和合の尊きものならん事である。即ち發表材料及び技術がそれ自身の本來の性質に適合し以て發表手段が技術を導いて完全なる意味を得るに至らん事を苦心するのである。材料を壓迫して機械の如くし、意志なき奴隷の如くし材料及び技術の本來達し得る事以上を望む者は卑しき和合を求め、半端なものを作る似而非藝術家である。かゝる人は藝術の依つて生ずる可能を破る人である。此所に云ふ可能は云ふ迄もなく藝術的可能である。之に依つて同時に一方では發表對象、他方では材料及び技術の間の關係が成立するのである。全對象全物體に於ける本質的なものと非本質的なものとが分れ、又全對象に於て少く共一方藝術家の能力を完全に働かしめたものと他方全體に對象が從屬され、又されてあらなければならぬものとの差が明かになるのである。之に依つて材料及び技術の選擇換言すれば發表手段が規定されるのである。之を又逆にして云へば始め彫り縮き削る可き發表手段が確立し次にそれによつて對象の選擇を規定するのである。けれ共之は樣々なる材料及び技術に依つて同名の對象の發表される事を否定するのではないが其材料を異にし技術を異にすれば同名の對象であつても其內容は異なるのである。例へば金彫に於ては對象其もの丶本來の色を現はす事は出來ないから。其材料たる金屬の色を以て之に代へなければならない如きがそれである。それと同名の對象を繪畫にすれば又其內容は變つて來る。前述せし對象と手段との尊き和合との觀照翫味する主觀に對して絕對的に自明なる調和、換言すれば技術及び材料に對して毫も疑ふ餘地なき和合である。若し其和合が一般に同じもの又一度び規定された發表手段の法則が其藝術品の全部分に妥當なものでなかつたなら其藝術品は眞に統一されて居ない組立細工に外ならない。全ての材料及び技術に此統一和合あるは其各々に精神あり詩あるからである。

リップス氏の「美學」には以上の外に「個々藝術の特質」と題する一節があつて、これには更に委しく、文學繪畫彫刻建築等各種の藝術の特質に關する說明の詳論があるが、氏の藝術論の大體は大凡上述に盡きてゐるからこれは省くことゝする。

文藝概論

文藝概論

第一　文藝の研究

文藝とは言ふまでもなく文學、繪畫、音樂、彫刻、建築、演劇、舞踊等の一切を包括した名であるが、此等のものが人生の他の諸現象、たとへば政治とか、道德とか、宗教とか、學問とか、實業とかいふものと對立する時の特性は何であるか。文藝は如何なる特殊の組織を有し、如何なる特殊の目的によつて此の世に存するか。文藝の人生に於ける意義如何。是れが本章の眼目である。

元來文藝に對する吾人の態度は二つに別けられる、一は之を鑑賞 (appreciate) することで、一は之を理解 (understand) することである。學問上の事なら、之れを理解すればそれで足りるが、文藝は寧ろ鑑賞といふ特殊な狀態に入らねば、其の本來の目的に合する事が出來ぬ。恰も宗教が信仰といふ狀態に入らねば無意味である如く、文藝は鑑賞が其の意義の全部である。鑑賞さへすれば、文藝に對する我れの務は了り、又鑑賞さへせらるれば、文藝みづからの本意は盡きる。鑑賞、この一事が缺けてゐる限り文藝も何もあつたものでは無い。要するに鑑賞即文藝と極言してよい。

けれども、人間は凡てのものを知解してそれに對する自己の計畫を定めん爲に强烈な知識慾といふものを植ゑつけられて居る。何でも彼でも知らんとする、唯知らんとする、知り了へるまでは不滿足を覺える。從つて未だ知り得ないものに對しては疑惑の眼を注ぐ、所謂懷疑の狀態である。そこに煩悶不安が伴ふ。大小單複さまぐの塲合はあつても、此の心理上の順序は同じである。人生全體を疑ふ不安も、眼の前に見える化物の正體を疑ふ不安も、意味に於いて相違は無い。疑ふて而して其の幽靈の正體は枯尾花の風に搖れるのに過ぎなかつたと知解し了した時、はじめてほつと安心する。安心立命とむづかしく言ふのも、ほつと安心したと胴撫でおろすのも、場合が違ふだけで、心理上の順序は變らない。

此の知識慾は如何なるものにも嘴を挿まうとする、殊に近代になればなる程、人々の此の要求が强く明かになる。詰り一般に知識が非常の發達を爲したからである。是れで以て、彼等は自分のやつてゐる事業に關する明徹微細な理解を得ようとするのみならず、進んでは其の自分が何であるかを知り、自分が屬してゐる人生そのものが何であるかをも知り盡さんとする。是れが所謂近代人の人生に對する懷疑煩悶である。其の同じ根本からして、文藝といふものにも理解の要求が起つて來る。此の方は單に一時眼前に現はれた化物が何だらうといふ位の事では濟まない。我等乃至我等の祖先來、頗る重大な地位を生活の中に占めてゐる、其の文藝とは一體何物であるか。一般の習慣ではたゞ其れを享け樂めと敎へられた。けれども其れが果たして正當の事だらうか、文藝などいふものをいぢくり廻して居るのは、何だか人目を忍んでのらくらと遊び暮す者の心地に似た所があるやうだ。しかし又一方には何だか唯の遊び事とは違つて高尙な所があるやうにも思はれる。全體文藝とは如何なるものか、正當に、安心して之れを鑑賞してよい理由が有るか無いか。是れが明らかにならない中は、一種の不安を覺えて、安んじて文藝を作ることも味ふことも出來ない。此の疑ひまで是非とも來るのが近代人の自覺といふものであらう。

此に於いてか少しく考の深い人は、皆それぞれ此の疑惑に對する解決を自分で作つて置く。或は今以て解決を得ずして不安の間に彷徨してゐるものもあらう。或は到底解決はつかないものと諦めて、絶望的に此等の疑惑を忘れようとしてゐるものもあらう。或は暫く他人の説に同意して之れを解決としてゐるもの、或は自ら一説を組織して、それで知識欲を滿足せしめてゐるもの、結局其の人柄によつて解決のつけ方は様々であるが、何等かの理解を得ようとする知識欲の要求が、必ず或る時期に於いて文藝の上に加はり來たるべきは、否み難い事實である。此の時に生ずるものが文藝哲學である。夫のロシアのトルストイが五十にして『懺悔録』を書き七十にして『藝術とは何ぞや』を書いたのも、心理上の順序は是れに外ならない。

斯んな風で、文藝は一面鑑賞せらるべきものであると共に、一面には理解せらるべきものである。理解は即ち知識上の過程であつて、知識上の過程は研究である、理論である。文藝概論は此の立場から生ずる。

第二　文藝の起原

文藝美術も、他の政治、道徳、實業等と同じく一の重要なる社會現象であつて、人類に歴史ある限り、如何なる太古未開の時代にも、其の生存狀態に相應した文藝は必ず存在したらしい。今日現に生き殘つて居る各種の野蠻人に見ても、又上古の野蠻人が殘した遺物に就いて見ても、必ず何等かの藝術の影は伴つて居る。石器類に刻んだ物象の類から、進んでは種々なる器物の形態等に施した意匠、乃至多數相寄つて歌つたり踊つたりする歌謠舞踊のたぐひ、及びそれに伴ふ單純な器樂の如きに至るまで、野蠻未開の民族間に相應の發展をなして居る。斯やうな原始的狀態にまで遡れば、文藝の起原は遠いものである。

而して此等の文藝は如何なる理由で生じたのであらうか。是れには古來種々の解釋が試みられてゐる。何れにしても人間の生存に取り重要な根本的の要求があつたには相違ない。若し進化論の說くところを眞實とすれば、凡そ人間社會の現象で、人間そのものゝ生存に不必要のものは永く存立し繁榮して行くことを許さないのが自然の法則である。而して文藝は今日に到るまで連綿として益々繁榮し發展して來てゐる。今後といへども容易に滅亡しようとは思はれない。さすれば必ずそこに人間の生存と密接な連絡を保つ理由がなくてはならぬ。是れに就いては凡そ先づ二つの解釋が生ずる。即ち一は今日の狀態を直ちに過去の凡てにも推し及ぼして、之れを平面的に見たもので、文藝は文藝みづからの特有な要求から生じたとする即ち人間には太古未開の始からして、本性の底に廣い意味での藝術を要求する傾向がある、それが現はれて文藝の萌芽を成すのであつて、藝術本能（Art impulse）といふが如きものゝ自然の發露である、必至の要求であるといふ。即ち太古からして、發達の度合こそ種々であれ、文藝は文藝として成立して居た。野蠻人が石刀の柄に馬の形を刻めば、それは常人が之れによつて其の藝術本能の要求に一種の滿足を覺えるからであるといふに歸する。

今一つの解釋は比較的新しい見方であつて、近年人類學考古學などの實際的研究が發達すると共に、事實を取調べて見ると、太古野蠻の民族が遺して置いた原始的な種々の藝術は、今日でこそ藝術と呼べ、當時の彼等に取つては、必ずしも藝術的要求といふやうな特殊な理由から生じたのでは無かつたといふのである。彼等野蠻人は是れを實用の目的から作り出した。石刀の柄の彫り物は、藝術として彫つたものでなくして、自分の名を書くつもりの心覺えであつた。又野蠻人等が歌の拍子につれて踊るのは、單に踊りたく歌ひたいからでなくして、他部落の蠻民と鬪ふ塲合の團體運動の操練に外ならなかつた。此等の事實から考へると、藝術の起原は平面的に今日の狀態を推し擴げて解するよりも、縱貫的に古代は古代の事實により

社會狀態によつて、別の解釋を下し、之れから順次年代を追うて解し下るのが正當であるといふ。

吾人は此双方の觀方に眞理を認める。後說の如く、太古の藝術と見える物が、實用の目的で造られ、又其の實用に足りるといふ點で價値を認められて居る事は、近年の科學が精密な探究の結果之れを證據立てるといふのであるから事實として承認する外は無い。之れを反證するだけの事實のない限り、此の方は先づ否むべからざる事實として通過させなくてはならぬ。たゞ同時に此の事實が必ずしも他の一說たる藝術そのもの丶要求に胚胎するといふ見方を打ち消すものでないといふことも認めなくてはならない。此の方は事實の證明でなく寧ろ推定又は解釋から來る說であるが、今日の事實に徵して見ても、例へば建築などいふ如き藝術には多分に實用の價値が作用して居る。而もなほ實用に恰適するといふ滿足の傍に、相幷んで藝術を藝術そのものとして樂むといふ氣持も存して居る。藝術を藝術として樂むといふのが紆曲な言ひ方なら、たゞ一種の違つた快感を覺えると言つてもよい。即ち野蠻人が相寄つて歌つたり踊つたりするのは、成程團體爭鬪の操練かも知れないが、併し同時に彼等は必ず是れによつて一種の快樂を感じたに相違ない。而して其の快樂は必ずしも左樣な團體運動が他日の爭鬪の役に立つといふ考から來る快樂でなくして單に歌つたり踊つたりの團體運動そのものから來る快樂であつたに相違ない。つまり聲を揚げ拍子を取つて歌ふことと、及び其の拍子に合ふやうな手振足踏で活動することが、何となく全身を興奮させて快いのである。其等の運動が他日の役に立ち目的に合するといふ功利の滿足とは違ふ。是れは今日の我々の經驗から推測して斷言することが出來るのである。石刀の柄に人馬の像を彫るにしても、それが名を記する役を務めたであらうが、同時に其彫られたる物像を打ち眺めて、たゞそれだけで、うまく彫れたとか、面白いとかいふ快樂感で彼等蠻人の心に働いて居たらうと察せられる。以上は專ら藝術を受け納れる方から言つたのであるが、作り出す方面から言つても同じ道理である。

蠻人等が寄つて踊る、又は器具に飾りを施す、皆一面にはそれで實用を足さうといふ動機からであるとしても、同時に其事物を作り上げることみづからが、當人に一種特殊な滿足又は快樂を約束する、其の滿足快樂を得たいといふ動機が之に作爲するに與つて力あることは爭はれない。詮ずる所其の事物が用に立つといふことゝ、其の事物がひとりでに一種の喜びを與へるといふことゝ、此の二つの意義は、太古藝術の起原から相伴つて作用して居ると見るのが本論の決着である。即ち藝術本能と功利實用と結合して居るのが、藝術の本來である。

けれ共更に精確にいへば、其の所謂藝術本能といふのは、曖昧な言葉であつて、寧ろ簡單に快樂といふ方が適切である。殊に上古文藝の事情には此の方がよく合する。さうなると結局快樂と實用、此の二つが結合して文藝を產みもすれば享け樂みもするといふ事になる。快樂的意義と實用的意義、又は快樂的價値と實用的價値の一つに調和する所に藝術が生ずる。從つて藝術本能といふ語は、若し之れを藝術の因つて生ずる動機とか目的とかいふ意に合せしめるのなら、寧ろ右の快樂と實用との二意義を總括した名とする方が適當である。藝術本能といふ語の意味が廣くなる。

第三　藝術本能

藝術本能即ち文藝の因つて生ずる動機については、古來種々の見解があつて、つまり其の中身の說明が十分について居ない。蓋し其の中身が極めて深奧で複雜で且つ時代と共に變化して居るからであらう。今便宜のめに之れを二大別すると一は前に言つた快樂本能とも稱すべきもので、藝術みづからの特殊な目的である。その目的は明確に何の爲といふ風に說明は

出來ぬが、それによつて一種特殊の快樂が與へられる、といふ論である。即ち此の一種特殊な藝術、自己の滿足快樂のために藝術は起ると見る説である。此の方は比較的單純で、一般に遊戲本能（Play-impulse）と稱するものである。遊戲本能といへば既にそこに幾多の解釋の加はつた見方であるが、結局人間には自己生存の爲に要する活動力以上に餘贅力の蓄積せられる場合がある。而して此の餘贅な生活力は何等かの方向を取つて放散せられる必要が生ずる。此の必要が即ち遊戲本能であつて、全く生活方面の實用と無干繫に或る事を成さんとする衝動である。別に實用上の目的無く、唯其の事みづからが我れに快樂を與へる類の活動である。而して廣く遊戲と稱するものは皆其の性を有する。文藝も根本は此の本能に發するものに外ならない。是れが此の説の大意である。

快樂本能に對して、一方を實用本能とでも總稱しよう。此の方は見解も種々になつて居て、一説に盡くす譯に行かないが要するに快樂本能説が文藝を實生活から離すと、而して文藝みづから直接に滿足快樂を目的とすることを主張するに對して實用本能説は文藝と滿足、快樂との中間に實生活と干繫ある目的を揭出し、快樂、滿足は其の結果であると見る、即ち文藝は或る實用目的を達せんとする衝動から生ずるといふのである。今其の説の重なるものを槪言すると、先づ第一に前に言つた如く他の實用目的を遂げるための手段とせんとする動機から來たもの、例へば名字を記するとか團體爭鬪の練習をするとかいふ場合、是れは假りに名づけて利用本能と言つてもよい。併し此の説は古代幼稚の藝術に於いて半面の事實に能く適合すると共に、特殊な本能とは殆んど見られないまでに、蕪雜な混同した原始的狀態を說明して居る。我々が是れを分解して中心の意義を取り出して見ると單なる利用手段といふよりも深い意味が潜んで居るやうに思はれる。すなはち太古未開の人間に取つては、實用上の要求が極めて單純であつた爲、名を記する、操練をやる、などいふ事が非常に重大事であつて此等

を成すといふことが當時の文明程度では實用的意義の全部であつたのであらう。從つて此等が直ちに藝術をも產む力となつた。けれ共文明が進むと共に、斯んな事には他に一層適當な手段方法が幾らも工夫せられて、名を記するのなら字形を用ふるがよく、操練を行ふなら、もつと規律的な方法があるといふ事になつた。玆に至れは最早斯やうた意味での實用本能では藝術を必要とする理由が無くなる。實用本能が藝術本能として見はれる必要は無くなる。然るに事實は、其の反對で、舞踊は操練を離れ彫刻は字形を離れて益々發達した。是れには何か理由が無くてはならぬ。

こゝで何人も思ひ出すのは前に言つた他の一方の遊戲本能である。利用本能から離れて他の一面たる遊戲刺戟のみで文藝は發達したのではないか。單にそれ自らの快樂滿足を與へるために藝術は發展したのではないか。事實はさうと思はれる藝術もたしかにある。又或時代、或傾向の人々は凡ての藝術を斯やうにのみ解してゐる。所謂「藝術のための藝術」(Art for art's sake)と呼ばれるものが大體に於いて是れである。此の說には實用と離れたものがよく存續して而も繁榮して行くとは有るまじき事であるといふ進化論上の批難があるが、此の批難は必ずしも避け得べからざるものではない。遊戲若しくは快樂といふ事それみづからが、人間の生活力の蓄積放散を增大し刺戟するといふ點で本來實生活と密接の關係を有して居た、決して一派の人々の考へる如く實用から隔離せられたものではない。つまり是れで以つて精力の增大を致し得るといふ效果があるのである。此の意味で遊戲は遊戲として獨立して進化し發展し得る道理があり、又事實もさうである。寧ろ此の說の根本の困難は、單に遊戲本能のみで果たして文藝が向上し得るか否かといふ點に存する。遊戲としては或は存し得よう。けれ共遊戲は遊戲專門として益々獨得の方向に發達し、文藝などは却つて遊戲としてすら不適當のものとなりはしないか。之れを事實に徵して見ても、より多く遊戲的な文藝はむしろ劣等のものであつて、文藝の發展向上といふことは却つて遊戲と

遠ざかるといふことにあるらしく見える。又文藝を解釋する者も、文藝の文藝たる權威をば遊戲でない、何等か深奥高貴ある點に歸しようとする傾向を常に帶びて居る。要するに我々は藝術に何等か遊戲本能以外の據りどころを求めねば滿足しない本性を有して居る。此所に實用本能の更に異つた解釋が生じ得る所以である。單に利用といふよりも、ずつと深い意味での實用本能が藝術の生ずるには必要なのでないか。

近代の學者等が此の實用本能を解した說の重なるものには、例へば模倣本能、自己表現本能、威嚇本能、誘引本能、交通本能、秩序本能、心靈具體本能等がある。此のうち初めの二つを除いては、威嚇本能とは蠻人の甲冑類が敵を恐怖せしむるやうな裝飾をする場合に適應するもの、誘引本能とは動物などが配偶者を誘引せんが爲めに美しい聲て鳴いたり、美しい色の羽毛を着ける場合に適應するもの、交通本能は思想感情を他と交通したいといふ動機を指すもの、秩序本能は事物の秩序統一を欲する動機を指すものであるが、是等は必ずしも適切な藝術本能の解釋とは受取れない點がある。或る種類の藝術は成程此等の動機で生じたかも知れぬが、併しそれは極めて一局部の論であり、且つ此等すら、實は前に言つた利用本能の變形したものに過ぎない氣味で、結局は秩序を保つ手段、交通を遂げる手段、威嚇や誘引の目的を達する手段に外ならない。從つて他に一層よく此等の目的を成就する手段がある場合には、此等は劣等のものとなつて哀退し行くであらう。又近世の藝術について是れを見れば、此等の說は餘りに事實と遠ざかり過ぎた嫌がなる。されば玆では此等の諸解釋をば利用本能と同一に見て暫く差し措き、模倣本能、自己表現本能の二つを稍々精しく研究して見る。而して是れに更に別な二項目を加へる。即ち一つは道德本能とも呼ぶべきもの、一は理想本能とも呼ぶべきものである。

模倣本能とは人間が見聞する事物を直ちに模擬せんとする傾向を有して居る。それが藝術の動機であるといふ說で、西洋

ではギリシャの昔から今日までなほ一部には存して居る思想である。如何にも古代又は後代の或種の藝術はさやうな動機で作られたと思はれる。けれどもそれが古今の藝術の全部を掩ふとは言はれぬと共に、近代の藝術は殊に模倣のみでは出來ないものになつて居る。近代の文藝の事實を研究して見ると此の說明ではもう藝術本能は解せられない、もつと深い意味でなくてはならぬ。模倣が文藝の中心動機ではなくなつて居る。

次に一考すべきは道德本能說と呼んだ見方である。玆で道德本能といふのは、人間が凡ての事物を道德上すなはち善惡の標準で作爲する本性を有すると假定して、それが一方に現はれて藝術を成す、即ち我々が文藝を作るのは、結局それで善を成し惡を斷たんとする動機からである。といふ意に外ならぬ。是れまた事實に於いても、解釋に於ても古代から存する思想であつて、上古の文藝は道德上の目的から思ひ立たれたものが多い。近代でもそれがある。けれ共これ亦一局部の說明にしかならず、近世の藝術はむしろ普通の勸善懲惡などからは獨立するのを誇りとする傾向になつて居る。前に述べた利用本能と同じく、以て近代に及んだ藝術發作の本能の意義を解すには足らぬ說である。たゞ此の說は他の利用本能や模倣本能の見方で不足を感ずるやうになつた程度の藝術本能を說明するものとしては、屢々用ひられ、又固執して論せられる一種の見解である。併し玆では是れを以てまだ淺いものとする。

理想本能とは人間が理想と交涉せんとする一種の性を有し、それが發して藝術本能となると見るのである。是れまた本能と名づけたものは便宜上からの事であるが、ギリシャの昔から何等かの理想を發揮しようといふ動機に驅られて作つたもの又さやうに解釋して滿足したものが多くある。理想派の藝術、理想派の美論などいふものは皆此の見解を例證して居る。蓋し此の種の藝術及藝術觀と、最初に說いた遊戲本能の藝術及藝術觀とは、最も廣く行はれてゐる有力な說の一對である。切

利の爲の藝術、模倣の爲の藝術で適切でなくなつてからは、快樂の爲の藝術か、然らずんば理想の爲の藝術といふ形勢で長く續いて居た。所が理想といふものが段々知識慾の進むと共に明白な研究の目的物となり、如何なる程度でか之れを明確に定義し、而して之れに到達せんとする道德上の努力を之れに向けるやうになつて來た。其の結果は最早や理想といふだけでは、道德上の刺戟にはならなくなつた。少なくとも近代文藝の一面には、理想に向上して發すゐといふよりも、現實に一層痛切な性質のものが生じて來た。是れが動機を説明するには理想本能といふが如き語では不滿足になつた所以である。

自己表現本能の説は即ち此の不滿を補はんとする見解であつて、藝術の發する動機は單に自己を表現せんとするにあるといふ。自己の思想感情の上に現に活き存して居るものを具體せしめて容觀に表現せんとする本能である。心靈具體本能といふが如きも畢竟此の本能の別名と見るべく、要するに理想であるか現實であるかは知らぬが、現に動いてゐる痛切なる自己の全體を客觀化しようといふ本能である。此の點まで來て、始めて藝術上の實用本能が近代の文藝全部を説明する力を有する。

上代の藝術や其種の藝術で、表面利用本能や遊戲本能や理想本能や模倣本能やから生じて居るやうに見えるものも、深く立ち入つて解釋すれば其理想といひ利用といひ遊戲といふものが、皆其の場合の自己活動の中心點の名であつて、究竟は自己表現の本能に刺戟せられたものに外ならぬ。斯ういふ風に見ると、自己表現本能説が、藝術本能説として啻に實用本能の方面を總括し得るのみならず、併せて快樂本能の方面をも統一し得る最廣の見方となる。

併しながら吾人は此上に更に一歩を進めたいと思ふ。自己表現本能はたしかに全藝術の動機を包含し得ると同時に、藝術に非ざるものゝ動機をも包含して、廣過ぎるといふ弊が生ずる。此の本能からして發出したものは何でも藝術になるかといふと、其處には多分の疑義が存する。例へば玆に非常に憤りを懷いた人があつて、其の憤りを表現するために對手を罵つた

文を書くとする。其文がよく憤つた自己を表現し得たとしても、それが必ずしも文藝とはならない。但し之れが反對説も有力な考察を容るべき餘地の十分あるものであるから、此の點は尙人々の研究を要する所であるが、吾人は斯やうなものが必ず文藝であるとは言ひ得ないものである。反對論によると、苟も自己の感想が痛切眞實にさへ出て居れば、凡て文藝を成すといふ。假りに斯やうな文章は凡て文藝になるとしても、若し同じ事を口づから甲者が乙者に對して行ふ場合、即ち憤懣のあまり甲者が乙者を痛切に罵る場合に、動機は同じ自己表現であつても、果して是れが文藝と同一效果を持來すであらうかは疑はしい。我々は他人の喧嘩を見又は自ら喧嘩をすることによつて藝術的經驗をば決して感じない。獨り是れが文字に誌されて見はれると藝術的經驗になり得る。玆には必ず深い理由が無くてはならぬ。畢竟是れは作る者に取つても、讀む者に取つても、文字にするといふ些細な事の上に重大な意味が生ずるのである。即ちそれが爲に心に斷隙が生ずる。こゝで斷隙といふのは決して呑氣な遊戲的などいふ意ではない。それで以て全局面を回顧瞑想するといふやうな一種の嚴肅な氣持を其處に生じさせるのである。是の氣持あるが爲めに文字に誌されたものは文藝となるのでないか。結局自己表現には相違ないが其の自己の內容に制限がつく。回顧瞑想の氣持で營んで居る自己と、實行の氣持で營んで居る自己との相違である。其の前者が藝術を成す場合に外ならない。此の回顧瞑想の氣持を觀照 (Contemplation) と名づける。されば藝術本能とは、觀照的自己表現本能又は人生觀照本能、又は單に觀照本能と釋してもよいと思ふ。生を觀照的態度で營む、其の瞬間の自己を表現するものが藝術である。

第四　文藝の目的

上來の藝術本能說から推するときは、文藝は結局人生を觀照するが爲に生ずるといふが其の實用的意義である。而して斯かる意味での實用本能の中には、おのづから又快樂本能すなはち藝術そのものが一種特殊の滿足快樂の感を我々に與へるといふ意義も籠つて居る。蓋し觀照とは其の圖中に現はれた人生の種々の事柄を一々十分に活現させて、自分にかまはず、又うつかり他の事を考へて不注意で居るといふ如きことなく、充分に注意力をも感覺力をも其の方面に充實させ、凡てを自分の事かのやうに痛切に同情して心內に營む、其の場合におのづから不斷とは違つて、眼前の全人生が平等に十分に自己內に展開し暢達するやうに覺えて、そこに其の人の人格相應な一種の瞑想が起つて來る。此の全體の氣持を指すのである。斯やうな氣持が藝術の至極する境であつて、つまり是れで我々は本當の人生、深い全體的な人生の意義といふ如きものを考へ味ふやうになる。宗教的とも名づけられやう。人生の第一義を想ふ心である。而して斯の場合には我が內心の活動があらゆる方面に向つて展開し、暢達し、擴充せられる結果、我れの生活が增益して、異常な一種の悅びを感ずる。是れが即ち藝術上の快樂である。つまり普通の生活で、いぢけたり偏つたりして居る自己が廣い人生と同化して一時に展開し活動する。其の快味と人生の第一義を觀照する一種の壯嚴な意識との結合したものが文藝の賜物である。

之れを要するに、現在の狀態から言へば、文藝の最高目的は人生の觀照といふことである。而して其中にはおのづから心內に於ける生の發暢から來る快樂が含蓄せられる。更に之を上代の未發達な狀態から順に發展したものとして見る時は、利用の爲の文藝といふ形で發生したものが、模倣の爲の文藝、道德の爲の文藝等に展開し、更に一方には單なる遊戲の爲、快樂の爲、文藝の爲の文藝となり、一方には理想の爲の文藝となり、而してまた自己の爲の文藝となり、人生觀照の爲の文藝となつた。而して此等の諸階段にある文藝は、必ずしも遞次、代謝して存在したのではなく、現在といへども同時に相交つ

て存するを見る。たゞ文藝に對する解釋が略々上の如き順序で展開し來たつたのである。

上文のやうな事情で成立する文藝が我等に與へる刺戟、もしくは印象ともいふべき心的狀態を總括した名は、即ち美である。而して此の美といふ現象の立ち入つた研究はやがて美學である。美學の大要は別に項目を設けて述べる。

文藝は其の生命とし目的とする所が斯く凡て一に歸すると共に、其の存立狀態は種々であり得る。之れを其の樣式から見ても種々であるし、素材から見ても種々である。就中最明自な區別は素材の上から來る。即ち同一現象が言語文辭を材として成立する時は文學となり、色彩線條圖樣等を材として成立する時は繪畫、彫刻、建築、裝飾等となり、音響を材として成立する時は音樂となり、手足肢體の運動を材として成立する時は舞踊となり、此等のものが種々に結合して演劇其の他の複雜な藝術を成り立たせる。

併しながら、今こゝに藝術とは何だと云ふ問を發した人があるとして、それは今世間にある所の文學とか演劇とか舞踊とか繪畫とか音樂とか云ふやうなものであると答へて、それで好いかと云ふに決してさうではない。そのやうに云つてしまへば極めて簡單ではあるが、少し立ち入つて見るとなか〳〵區別のつきかねるものがいくらも出て來て、さま〴〵な疑問が起つて來るのである。今之れを文學と云ふ範圍に限つて見ても、さう云ふ實例は甚だ多い。例へば支那の論語、孟子、莊子、史記、文章軌範の類はこれは一體文學であらうか、文學ではないだらうかと考へて見ると、容易にそれの說明がつかなくなる。日本のものでも、馬琴の八犬傳であるとか、芭蕉の發句であるとか云ふ類のものは、誰も文學だと一言の下に判斷してしまふのであるけれども、少し變つたものになるとその判斷がなか〳〵むつかしくなる。例へば吾妻鏡などがさうである。此の書は普通歷史の部に屬されて居るにも拘らず、その中にはなか〳〵味の深いところがある。之れが文學であるかないかは餘

程怪しいものである。更に今一歩下つて云つたらば、かの平家物語である。これは讀んで見ると非常に面白く、全篇殆んど詩のやうな小說のやうなものである。而もそれは歷史上の事實を書いたものとしてある。實際あつた事　無かつた事か分らないが、兎に角あつた事として書いてある。歷史の參考書である。隨てそれは文學であるか否かと云ふ事の判斷には餘程むづかしい說明を要する譯である。斯くの如き例はいくらもある。西洋のものでも、カーライルの佛蘭西革命史とか、エマーソンの人物論とか云ふ風な、どちらともつかぬものが殆んど無數にある。

更に之れを文學以外の他の藝術について見ても同じであつて、眞に藝術と稱すべきものと、然らざるものとの區別を容易につける事の出來ないものが矢張殆んど無數にある。形式の上から云つても、內容の上から考へても、藝術の範圍を如何に限るかと云ふ事は容易な業ではないのである。

それでは一體どこに區別をつけて、藝術と非藝藝術とを定めるかと云ふに、吾々はそこに唯一つ重大な事實を認めるのである。それは何かと云へば、即ち「生きて居る」と云ふ唯一つの言葉である。

昔から隨分と之れが詩であるとか、小說であるとか、美術であるとか云つて造られたものは澤山あるけれども、その中の幾分は死んで亡びて仕舞つて居る。又生き殘つて居ても誰もそれを藝術として取扱はない。それはなぜかと云ふと中身が死んで居るからである。生命がないからである。それでありながら、一方歷史の如きは、書く時には當人は唯立派な事實の記錄を殘すつもりで書いたものが、今日では藝術として認められて居るものが少なからずある。前に擧げた文章軌範などの如きは、その中に韓退之とか歐陽修とか云ふ人が實際上の用を便ずる爲めに書いた手紙までが載せてあつて、而もそれが今日では藝術として鑑賞せられて居る。かくの如く一方では單に用を便ずる爲めに書いた手紙までが藝術として認められるかと

思ふと、一方では立派な詩であり小説でありとして書かれたものが、却て藝術として取扱はれないである例がいくらもある。その區別はどうして出來るかと云ふと、一方は生きて居るからであり、他方は死んで居るからである。即ち外形は凡そ文字に書いたものである限りは何でも構はない、又中身に書く時の心持も何でも構はない、書く時は當人は歴史の積りで書いてもよろしい、歌の積りで書いてもよろしい、又は單に手紙のつもりで書いてもよろしい、その物が生きてさへ居ればそれは文學として立派な値打を持つて來る。或は當座は手紙である爲めに人が見ないで打ち捨てられて居るか知らんけれども、それが後に傳はると外の人が見て之れは手紙だけれども如何にも面白いと言つて段々價値を認めて來れば、それが後世文學になつて來る。その塲合たゞ一方は生きて居、一方は死んで居るからである。之れを文學以外の他の藝術について考へても殆んど同じであつて、要するに藝術の中心は生きて居ると云ふことになるのである。

それでは其の所謂生きて居るとはどう云ふことか、今少し科學的に説明して見たらどう云ふことになるか。此の研究に入るにはどうしても吾々の研究をする外はない。或る一つの作物に對して、之れは生命があると判斷する、その時の頭の中はどう云ふ狀態であるかと云ふことを考へる外はない。即ち言ひかへれば心理學的に吾々の心中を解剖して見る外はない。それ以上生命が何處にあるかと云つて探して見ても、茲に三角の生命がある、四角の生命があると云ふことは言へない。自分が之れは生きて居るなと判斷を下す、その吾々の頭の中はどんな風になつて居るかと云ふ風に考へるのが、最も直接な研究方法である。

先づ第一に吾々の頭の中の心理上の要素であるが、假に之を知情意の三つに分けて、知識と云ふもの丶上から調べて見ると一つの作品を見てそれが生命があるなと云つた時には、知識の上に吾々が或る滿足を得たのであるかどうか。それを研究

して見ると、吾々は決して知識の上の滿足だけで之れが生命があるとは云はない。知識上の滿足には、明瞭にして正確である事が、最も重要な條件である。併しながら此の明確であると云ふことが、直ちに生命があると云ふこと丶關係を持つて居らぬ。例へば數學である。凡そ此の世の中で文字で書かれたもの丶うちに、數學上の書物位明瞭正確なものはない。二つの點の間の一番近い距離を結び付けたものが直線であると云ふやうな事は、此の上ない明確な知識ある。而も吾々はかう云ふ明瞭正確な知識上の滿足を、生命ありと認めた事とはしない。知識の滿足と云ふものが生命ありと云ふ判斷を誘ひ來るものでないことは明らかである。

かくの如く知の方では生命と云ふことの判斷が付かない以上、吾々は之れが職能を情意の方面に求めるより外に仕方がない。知識は物の生死を眞に判斷せしめる力はない。直に生死を知り得るのは、自分一個の內的經驗のみである。生きて居ると云ふ狀態は自己一個の中でのみ經驗が出來る。一步外に履み出せば、死生は經驗することが出來ない。或る藝術品に對して之れは生命ありと判斷するも、畢竟その作品が自己の內部に營んで居る情意と云ふ生命の經驗を刺戟するからである。此の生命の刺戟のないものは、嚴密に考へて藝術とは云へない。而して生命の力は情意の力である。眞の藝術は人間の情意を動かす力を持つたものでなければならぬ。

向ふに一本の松の木が立つて居る。それが鏡のやうに我の頭に寫つて居る、又その松の木と家の棟との關係はどう云ふ風になつて居ると云ふことも自分は知つて居る。けれどもそれだけでは生命の經驗でない。我れの心に寫つて居る限り、それは我の一部であるけれども、生命ある經驗ではない。けれどもそれが一步を進めて、此の松の木に關する知識に附帶する情意上の刺戟が生じで來ると、そこに始めて生命が感じられる。即情意は我が生命であり、それがやがて藝術の生命である。

併しながら情意と云ふものは、獨立して存在することの出來ないもので、吾々の經驗によると何時でも知識と云ふものに結び付いて存在して居る。唯其の知識の明白であるとないとの差はあるけれども、必ず如何なる點に於てか知識と云ふものがあつて、それに絡み付いて情意が動いて居る。だから、前に云つた如く情意は藝術の生命であるけれども、その材料として知識が必要である。知識がなければ情意は流れ出ない。では、知識と情意との關係はどう云ふ風になるかと云ふに、或人は知識は唯支へ棒のやうなものであるからして何でも構はぬ、曲つて居やうが間違つて居やうがそれは構はぬ、情意の縋る丈けの支へ棒であればそれで宜しいと云ふ。又或者はその反對に考へる、知識が確かで本統の眞實なものでない時は情が絡み付かない、有りもしない空想のみを主にしては情が絡み付かぬから、矢張り情意を中心とするのは、取りも直さず其の材料を中心とするにある、知識が眞實なものでなければならぬ。所謂想像本位の藝術と現實本位の藝術など云ふ對照は之れから生ずる。ロマンチシズムの藝術と自然主義の藝術などの對照も之れから生ずる。

それから又假に知識は皆眞實でなければならぬとしても、其知識の度合に依ては或者は非常に明白な知識が必要だと云ひ或ものは眞實でさへあればよろしい、度合は却て明白ではいかぬ、朦朧として暗い所があるのが宜いと考へる。神秘派の藝術であるとか、寫實派の藝術であるとか云ふやうな區別も、此等に關係して論ぜられるのである。

かくの如く見て來ると、藝術の要素としては第一に情意が必要である。それから其の材料として、若くは條件として知識が必要である。併しながら、其の知識の種類度合と云ふものは樣々ある。いろ〳〵な點から藝術上のさま〴〵の流派が生じて來る。併しながら、前にも述べた如く「生命」の二字が、凡ての藝術を通じての動かす事の出來ぬ中心である。眞の藝術は生きて居るものでなければならぬ。生きて居なくては藝術とは云へない。即ちそれは生命の表現であり、生命を刺戟するも

のでなくてはならぬ。

藝術論講話

藝術論講話

第一章　人生と藝術現象

事實現象と價値現象

人生に於けるあらゆる現象は、これを二大別して事實現象と價値現象とにする事が出來る。事實現象とは、要するに斯く〳〵云々であるといふ其「ある」の一語の斷定を求むるものであつて、我が主觀の判斷と客觀に存在してゐると思ふ何物かとの一致といふ事に其基礎を置いて居る。價値現象とは其云々である所の現象が、或る何等かの標準に照らして、其標準に近いものか遠いものかといふ點から、其現象に價値をつける謂である。更に云ひ換へれば或る事物が、かうでなくてはならない、若くは斯うあつて欲しいといふ其狀態を價値と名づけるのである。然るにこの價値といふ事は吾人が是から論せんとする藝術問題に關して、最も重大な事であると共に最も困難な問題である。

價値とその標準

要するに價値の標準になる何等かのものといふのは、果して何であるか、是が若し明白に定義せられ得るならば價値現象の問題は簡單に片づく筈だ。例へば、善といふのは、人生に於ける一の價値現象である。けれども其の善と云ひ惡と云ふ標準は何であるか。假に神といふやうなものがあつて、其神の意志に最も近いものが最も善で

あるといふものもあらう。又理想といふ如きものが明白にどこかに存在して居て夫に近いものが最も善であるといふ者もあらう。又人間の本能といふ如き物があつて、夫に最も近い者が最も善であるといふ者もあらう。

藝術現象の標準

今これから論せんとする藝術現象の如きも同じく一つの價値現象であつて、最も藝術的なるものは何であるかと云へば矢張そこに一つの標準が必要になつて來て最も多く其標準に近いものが、最も藝術的に價値の多いものとなる。では藝術現象の標準になるものは何であるか、美であるか、眞であるか、善であるか、又其美と云ひ眞と云ひ善といふもの〻標準はどこにあるか。斯ういふ風に尋ねて行くと殆ど究極の判らない問題になる。所謂美學といふやうなものも、もし此方面に深入りをすれば、何等の結論も得られぬものになつて了ふ。藝術論も亦さうである。吾人はこ〻で餘りに深くこの哲學的方面に入る事を避けんが爲に、一つの假定を立てる。即ち我々の生活若しくは生存、これを一語に云へば、生そのものを假に人生の最上の價値若しくは標準とする生とは要するに其一個人々々が精神肉體兩方面の調和し統一せられた狀態、若しくは精神即ち肉體といふやうな關係になつた狀態で、其の生を維持し、及び擴充して行く事である。之を第一義の根本として、斯樣な個人的生の維持擴充の方便として、更にそこに多數の生の集合を豫想した社會的生といふ事象も生じて來る。是は寧ろ此意味から云へば、第二義生活である。兎に角此の個人的若しくは社會的生の維持擴充を人生の最高標準としてここからすべての價値を發せしめる事となる。

實生活と遊戲

そこで此の標準から更に人生の價値現象を分けて見ると、在來少くともここに又二つの區別が認められる。一は斯樣な生の維持擴充に直に有効な現象、スペンサアの所謂生活維持職能（ザ、ライフ、サアビング、ファンクション）であつて、之れにも勿論直接に其効能のあるものと、段々離れて間接的に効能を及ぼすものと、要するに生といふ標準に對する距離は樣々であり、且

つ其の距離の遠近に從つて價値の程度は樣々であり得るけれども、要するに、生を扶けると扶けないとによつて、其價値の有無が定まるものであるから、之れを名づけて實生活現象と云つてよい。又他の一は寧ろ反對に右のやうな價値の全く無いところから出發する一つの消極的價値であつて、生の維持擴充と相關しないものといふ意味から來る現象である。これを假に名づけて廣い意味での遊戲現象と云つてよい。勿論遊戲其のものも一方の立場から見れば夫によつて、生を維持し擴充する精力を養成する一方便として、間接に同じ實生活の目的を扶けるものとも見られるが、併し、そこまで解釋を及ぼさないで、遊戲其ものを獨立させて見る限りは、そこに必ずしも、其の遊戲に依つて、精力を養ふといふやうな目的を意識しないで、遊戲自らに滿足して行く狀態があり得る。スペンサアに從へば、生活維持に必要な精力の餘つた無用なものが、そこに溢れ出る時に、遊戲となるものだといふ。確かに一つの解釋法である。

藝術の死活問題

かやうにして我々の生の現象を實生活的と遊戲的とに區別する時は、こゝに所謂藝術現象は、其の何れに屬するか、或は此の二つの現象の外に更に第二の現象でもあり得るのであるか、問題は此點に歸する。惟ふに藝術論の中で一ばん重要なものは此點である。言ひ換へれば、藝術と實生活との關係如何といふ事が殆ど藝術の死活問題である。

第二章　藝術と實生活

藝術と實生活との關係問題は之れを藝術發生の歷史から見る場合と、既に發達した今日の藝術現象から見る場合とで、自ら違つて來る。藝術發生の原始狀態に於ては、藝術現象は殆ど獨立して居ない。未開人の頭には、今日我々が見て藝術だと思

實用と藝術

ふものも我々の考へるやうな心持で、藝術的効果を與へたものではなかつた。彼等の頭には、實用といふ事と、藝術といふ事との區別が無かつた、寧ろ明白に彼等の意識してゐた心持は實用といふ事であつて、其實用に好都合である爲に其事物が何となく、尊い、嬉しい、有難いものと思はれる心持が多かつたのである。たとへば、彼等の石や木で造つた器はいろ〳〵の繪や彫刻がしてあるが、彼等は決して夫を今日の我々が想像するやうな裝飾といふ心持で書いたり彫つたりしたのでは無い。夫が直に彼等にとつては、文字の代りをしたのである。そこから發達した純粹な文字の如きも近世に及ぶまで一種の尊いものと思はれて來て、動もすれば獨立した一種の藝術にまでならんとするに至つた。けれども、今日の狀態から云へば、藝術現象は既にさういふ意味での實用からは遠く離れた獨立した現象である。我々が幾度カンヷスの上に林檎を描いても、其林檎が直に我々の食慾を充たして呉れぬのは勿論、夫を果物屋へ林檎を誂へにやる見本にするといふ目的も少しも含まれては居ない。今は獨立して、其のカンヷスにゑがかれた繪畫其のものが一種の價値を有つてゐるのである。では、この價値は何であるか、吾人は前に云つた實生活現象と遊戯現象とにもとづいて、藝術の價値を功利的價値と審美的價値との二つと名づけよう。

功利觀と審美觀

即ち藝術は功利的價値がある爲に必要なのであるか、審美的價値がある爲に必要なのであるか。實生活を扶けるが爲に尊いのであるか、實生活と離れて、夫自ら何等かの役目をなす爲に尊いのであるか、更に極端に云へば、實用に供せられるが爲に價値があるのか、實用を忘れるが爲に價値があるのか、此兩方の觀方は古來此方面の研究者などにも何方も存在して居るものであつて、又實際藝術を作つたり、之れを享樂したりする人の心持にも漠然と兩面が混合して存在してゐる。どちらが本當であるか、二つとも本當なのか。夫とも更に此二つを統一し得る第三の考へ方でもある

のか。要點は茲にある。吾人の觀る處では此の功利的藝術觀と審美的藝術觀とは二つ乍ら未だ藝術觀の中途にあるものであつて、何れも其中途半端な狀態では眞實である。併し乍らもう一歩其の奥に自覺し及べば、そこに兩方統一し得可き一つの解釋が成立つと思ふ。此結論に達するには、功利觀審美觀、共に更に今一層細く分解して說明しなくてはならない。極簡單に其大要を云つて見ると、功利觀審美觀は、夫を更に二つ宛に分解する事が出來る。功利觀は、原始的な實用的な功利觀と進步した近世の勸說的功利觀とであるし、審美觀は低い意味の遊戲的審美觀と、高い意味での藝術的審美觀とである。

實用的功利觀と勸說的功利觀

實用的の功利觀は、前に云つた原始民族の藝術などが其適例であつて、近世と雖も、勿論其變形と見らるゝものはいくらも殘つてゐる、つまり直接に我々の生活を維持し滿足せしめるものを好愛する心、夫が直に藝術であるとするもので、彼の快樂說の一部などが即ち夫である、最も肉感を滿足せしめるものが最も藝術的なものであるといふ考への如きが夫である。之に反して、勸說的功利觀は、近世の根本的な社會改良家などが唱へる所であつて、あらゆる藝術は夫が直に次の瞬間に實行せらるゝ方案の發表でなくてはならない、小說を書くのは何の爲かと云へば、夫によつて自分の生活改造法を發表せんが爲であるとする。從つて自分は行ひ得無くとも、せめて他人が其小說に感化されて、明日直に夫を實行せんとして吳れなくては無益であるといふところまで來る。所謂實生活即ち藝術といふ思想は、その實生活も藝術も效果が必らず同じでなくてはならない。藝術は必ず何等かの直接影響を實生活に及ぼすものでなければならぬといふ意味である限は、こゝまで來なければ徹底したものとは云へない。よく人は實生活も、たとへば、手を動かし足を動かす事の代りに、發表機關を變更して口とか言葉とかいふ機關で、この思想感情を一生懸命に表白（エキスプレッス）するものであるから、二つとも實行たり實生活たるに於ては變りはないといふ。一應はきこえてゐる樣だが、これは問題にならない。斯ういふ論法を以

こすれば、すべてのものが區別がなくなつて了ふ。つまり其は水掛論でさういふ意味から云へば、抑々藝術現象であり、道德現象であり遊戯現象である區別の理由は無くなつて了ふ。初めから議論は無用、凡そ人間の一生懸命でやる事である限何れか實生活でないものがあらう。夫は自明な問題であつて、議論は以下に有るのである。云ひ換へれば、口や言葉で發表する實行と、手や足で發表する實行との關係問題が論點なのである。夫が我々の生に及ぼす效果の異同如何といふ事が問題なのである。二つは違ふやうに思はれる處から、問題が起るのである。たゞ言葉に現はした文學や色彩に表はした繪畫といふ發表の方式と夫を實物で現はした發表の方式とが、我々の生の維持及び擴充に何ういふ關係をもつかといふ事が此問題の生命である。

實用的功利觀

斯樣な立場から云へば、功利的藝術觀に於ける其の第一種——幼稚な實用即藝術と云ふ考へ方は、無論今日の發達した藝術現象にはあてはまらぬ。或る一部に其ののこりものと見られる現象も無いでは無いが、夫も說明の方式を變へれば必ずしもさうでは無くなる。昔の未開民族が考へた如く最も實用に適したもの、例へば着物は廣袖よりも筒袖が便利であるとすれば、すべて、筒袖の方が藝術的であるといふ樣な判斷は無論今日の人はなし得ない。場合によつてはさういふ意味での實用と矛盾するものを藝術的だとする事も多い。また舌に快いものはすべて藝術的だといふやうな考へは、或る一派の學者の間にはあるが、これまた條件づきで許される事であつて、鮪の刺身はうまいから藝術だとは、今日の我々は云へ無い。林檎の實もあのにほひが鼻に心地よい。あの液汁が舌に、快いから藝術的だとは云ひ得ない。勿論さういふ點から生ずる快感も藝術味の中の重大な要素として含まれるには相違無いけれど、併し乍ら、夫等の要素を包括した處に更に或る他の何等かの者があつて、はじめて藝術的といふ感じを全うするのである。夫でなければ、第一描いた林檎

では、いかに巧に描かれても、實物の林檎に及ば無くなる。が、藝術現象としては、却て其反對に實物の林檎よりも描かれた林檎の方が美しい場合がある。即ち實用即藝術と云はれない證據である。

勸說的功利觀

次に第二種即ち勸說感化——自分の說に他を惹きつけようする目的から作られる藝術、是も亦功利的には相違無いが、是は事實に照らして見て、今日迄吾人が最も大なる藝術と考へるものが果して、さういふ簡單な意味で、實行を刺戟するものが尊いとせられてゐるであらうか。たとへば政事家が演壇に立つて述べる一場の演說は實行を刺戟する上には、大いなる藝術より遙に有力な場合があるけれども、如何に其演說が雄辯として、立派であつても、吾人は唯それが實行を刺戟すると云ふ力があると云ふだけで、大いなる藝術のうちに、それと並べる事はし得ない。のみならず此說に從へば始めから藝術は無用に歸しなくてはならぬ。何故ならば、他人を刺戟して實行せしめるのが、其藝術の目的ならば、他人よりも、其作者自らが、それを直に實行に移すのが一層よい方法になるに相違ない。唯その趣旨を人に傳へるだけならば、藝術よりも、演說なり。談話なりの方が、一層直接に效能がある。中間に藝術現象と云ふ事を立てるのは、已にまどろつこしい話である。理想を言へば、其人の思想感情は、直接手や足の實行に移るのが最もよい狀態であつて、出來るなら、藝術現象と云ふ如きものは、凡て無くなるがよい。即ち藝術現象のおのづから滅びて、その必要の無くなるやうな狀態を豫想して存立するといふ事になる。例へば法律とか道德とかいふものには皆此の性質がある。道德は道德みづからに、存立の價値があるのではなくして、道德のいらない狀態に達したいが爲めに存立する。法律も、法律の無用の狀態を理想として存してゐる。藝術は果して、それと同じ心持で存してゐるであらうか。こゝまで來ると、吾人は勸說的功利觀が藝術無用論を豫想するものであると共に、藝術はさう云ふものではないと言ふ信仰を持たざるを得ない。此點から言へば、藝術はたし

かに藝術みづからの、存在の價値を有してゐる。藝術には藝術の自立した目的がある。藝術は藝術の爲めに存する理由を持つてゐる。かやうにして議論はおのづから功利觀を出でゝ藝術の爲めの藝術、即ち審美的藝術觀に入つて來る。吾人はもとより右に言つた如き勸說的功利觀の藝術の存在する事をいなまない。さう言ふものも必要であると信じる。けれども、總て藝術は勸說感化の目的を有するものなりと言ふ考へ方には贊成し得ないのである。

遊戲的審美觀と、藝術的審美觀

そこで審美的藝術觀に入ればどうかと言ふと、今言つた如く、實用若しくは勸說の行爲から獨立した藝術と云ふ程度に於いては此觀方が眞理である。我々が此の氣分に達した時に、藝術の爲めの藝術と言ふ如き漠然たる考へを抱いて來る。併しながら、是もまた藝術觀の中途半端に在るものだと思はれる。この方面でも低い意味の審美觀、即ち人生の娛樂遊戲が藝術であると云ふ考へは殆どこゝで論ずる迄もなく、近世の藝術的事實が其の間違である事を證據立てゝゐると信ずる。併し同じ遊戲と云つてもスペンサア的に唯無用の長物といふ意味で無く、寧ろシラアの述べた如く、遊戲とは人間の靈肉兩性の調和的に働く自由な瞬間の活動といふ意味にとれば、もつと高尙な遊戲になるが、さういはない迄も純藝術的――即ち藝術は藝術の爲に獨立した自依自完の價値をもつてゐる。その以上を問ふ必要は無い。我々は唯藝術現象を作り出し、若くは之を享樂する處に重大な意味と滿足とを見出す。藝術が尊いから之を尊ぶのであり、藝術が欲しいから之を求めるのである。藝術の價値は夫みづから自明であるといふ說が、この審美的藝術觀の中心と見られる。けれども若し此說で滿足し得るならば、また事實に於てはこれで滿足してゐる時もないではないけれども、夫で問題が止むものならば、すべての事が同じであるとも云へる。われ〳〵は唯うまいものが食ひ度い爲に食ふ。何の爲に我々はうまいものを食ふのかと問ふ必要は無い。抑も人生の事は、すべてそこに夫を欲すると云ふ動機があればこそ起つて來るのであるから、其働きの滿

足の爲にするのである。何も彼も皆然うし度いから爲るのだといふ丈で、了り得るのである。けれども我々は特に藝術欲といふ如きものが食欲性欲と相並んで人間に存在してゐるといふ事をば考へ得無い、前に掲げた價値の源、即ち生の爲に生の維持擴充に何等かの貢獻あるものといふ意味から云へば、右の說明の如きは。說明になつてゐない。爲度いから爲るのであれば、何も彼もすべて生の爲である、のみならず、爲度くない事をするのすら生の爲になるのであるから、全く區別がつかなくなつて了ふ。藝術現象はいかにして其生の爲といふ價値を見出して來るか、藝術の爲に藝術が欲しくなるのは、そこに何等かの意味があるからでは無いか。これを見出さなければ藝術の尊い所以の說明がつかない。

統一的藝術觀

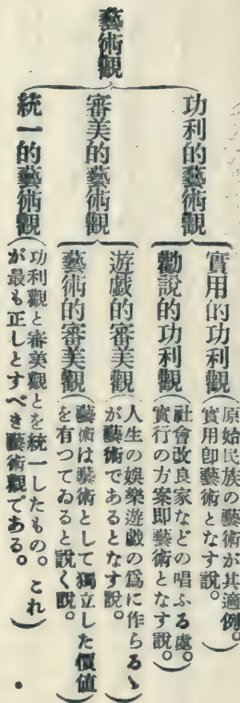
近世の藝術、殊に大なる藝術になると、唯夫か作り度いから作る、唯夫が見度い、讀み度いから、見たり讀んだりするといふ丈では說明が出來ない。何かその根柢に作らざるを得無い力、見ざるを得ない、讀まざるを得無い力が潜んでゐる事を段々自覺して來た。從つて唯自分が作り度い見度い丈でやる處の所謂感興藝術は浮氣な輕薄なものと見られて來て、確乎たる必然要求の上に立つ藝術でなければ、眞面目に作られもしなければ見られもしないといふ事になつた。

最も正しき藝術觀

感興藝術が浮氣な輕薄なものと見られて來て、確乎たる必然要求の上に立つ藝術で無ければ、眞面目に作られもしなければ見られもしないといふ事になつたのは、即ち單に藝術の爲の藝術と云つて居られなくなつた證據である。前にも云つた如く、藝術の爲の藝術といふ思想は決して誤謬では無い。少くとも藝術上の或る過程に於ては眞實である。さういふ心持で作つたり見たりする事もあるといふ事は否み得無いけれども夫を一層永續して又一層深い根柢の上に確りとうちたてようとするとなると、更に其奥にしつかりした自覺が必要になつて來る。自分は何の爲にこれ程熱中して

藝術を作つたり見たりするのであらうといふ疑惑が起つて、夫を打ち消す丈の覺悟が必要になつて來る。其覺悟が即ち藝術の爲の藝術以上の藝術觀でなくてはならない。即ちこゝからして吾人の所謂第三の統一的な藝術觀が出發するのである。統一的藝術觀とは、前に述べた功利的藝術觀と、遊戯的藝術觀とを統一したものであつて、一面に於ては我々の實生活を維持し擴充する上に重大な役目をつとめる、即ち此點から見れば功利的なものであるが、しかし、其役目の務め方が第一の功利觀とは違つてゐる、其ちがひ方が、第二の審美觀と通じたものになる、夫は何故かといふに、はじめ一部的な實用であつたものがだん〳〵其部分からはなれて、其人の全體的生活を助ける方面にうつつて行く。例へば手の先のみの實用であつたものが、手と足との實用を統一した頭腦の中の生活を助けるものになり、更に身體全體の作用を統一する頭腦のたすけになるものとなる。つまり、部分的生活の功利から全我的生活の功利に移るのである。こんな風にして功利の意味は存してゐるけれども、部分的活動から全體的活動に移る場合は、動もすれば、直接な實用から離れて、非實用的なものであるかの如く見られて來る。我々の部分的生活の一ばん明白なものは、肉體上の各部に現れる活動である。夫が精神生活に移るに從つて、全體的に近づいて來る。精神生活の中でも、更に部分的なものと、全體的なものとあつて、唯其瞬間に於いて全精神が活動するばかりで無く、其前後左右に廣い背景を帶びた處の精神生活が、我々にはあり得る。即ち過去現在未來を通じ、周圍のものにまでも亘つた一つの天地が其の場合に成り立つ。此天地の廣い狹いは、其人の經驗、境遇、性質の如何によつて違ふけれども、要するに其人の其場合に於ける全生活の圖が即ち夫である。かういふ圖を作り出して夫から我々の部分的活動をわり出してゆくのである。其場合にかやうな圖を作るたすけになるものは、夫が軈て大なる功利で無くてはならぬ。夫と共に、一方から見れば、空想の中の仕事――實行とは無關係な仕事といふやうな感じを與へる傾きがある。此二方面の結びついた處に、

統一的藝術觀が成り立つのである。云ひ換へれば我々が直に手や足で行ふところには、何等のたすけをも及ばさない。併し乍ら其の手足の行ひの源となる我々の全生命の上には重大な影響を及ぼして、先づ其源に何等かの變化を與へて、而して夫が部分的な活動に其變化を傳へる。結局は實生活の變化にあつかるところの作用となるのである。藝術と實生活とは斯樣な意味で離る可からざる關係を保つ——上來述べ來つた處の要領を表にして次に示さう。



第三章　藝術本能

藝術本能論

藝術と實生活との關係を三段に分けて述べたが、更に其意味を明かにする爲に、藝術本能の方面から夫を說明して見よう。藝術本能論若くは藝術衝動論は、古來種々な學者によつて種々に說かれて居る。たとへば、秩序本能とか、威嚇本能とか、交通本能とか、吸引本能とかいふ風に、すべてを卑近な實用の衝動から來るものと見る說——是等は自ら先に述べた實用的功利觀の藝術觀の藝術論と相通じるものであるし、又遊戲本能と呼ばるゝものは即ち遊戲

的審美觀の藝術論と通じるものである。又、精神表現本能とか自己表現本能とかいふものは、統一的藝術觀に應ずるものとなる。つまり我々が藝術を作らんと欲し、若くは夫を見んと欲するに至る心の傾きをつくる其力が藝術本能であつて、さういふ藝術本能は夫自ら初めより獨立した單位のものでは無く、夫よりも更に廣い多種の衝動力の變形であると見るのであるが、その廣い根本の衝動力といふのを事物に秩序をつけようとする要求の現れと見れば、夫が秩序本能說ともなるし、他人を吸付けようとする要求から來るものと見れば吸引本能說となるし、唯わけもなく自由な活動を樂んで遊戲狀態に入らんとする要求から來るものとすれば遊戲本能說となるし、自分の生活の中で目に見えない精神的方面を目に見えるやうに具體せしめて表現しようとする要求ならば精神表現本能であるし、もつと廣い意味で唯自己といふものを外界に表現せんとする要求だと云へば、自己表現本能說となるのである。

藝術本能の進化

而して是等諸種の本能說は皆藝術現象の或る時代若くは或る部分には當嵌る說明であつて、たしかに事物の秩序を立てようとする心が現れて藝術となつたものもある。例へば、極規則の正しい模樣などの如きは、その一例である。又、遊戲を主とした藝術も立派に我々の眼の前に存在してゐる。又音樂などが、人間の精神を或る手段によつて表現しようとして生じたものだといふ考へ方も希臘の昔からある說で、或る自己の表現の爲のみに作られた藝術も、殊に近代に於て多い。が、大體に於てこれ等の藝術本能は時代を追うて進化して來たものとも見られる。藝術起原論者が說く如く、太古の原始民族にはせい〴〵秩序本能乃至交通本能位の程度から生じた藝術しか無い。前に云つた如く彼等の繪や彫刻は思想を交通する文字と同じ役目をつとめたり、また彼等の音樂や舞踊は、戰鬪の時の活動を秩序あらしめん爲の操練に外ならなかつたりするのが夫である。即ち實用と藝術とが密接して居た時代に外ならい。夫が文明の進むと共にだん〳〵

實用から遠ざかつて、唯、僅かに遠いところから實用が連想するものとなる。たとへば、希臘民族の芝居は、國家の儀式の一つであり、同時に宗教上の儀式の一つであつた。後にこそ段々唯のなぐさみになつたけれども、はじめは國の政治と離す事の出來ぬ實用關係を有つてゐた一種の祭式本能から來たものと見られる、夫が更に進んで、全く餘興として獨立したものになると共に藝術は實用以外の一現象と見えるやうになつた。遊戯本能にもとづく藝術は此時代を代表する。藝術の爲の藝術といふ、その藝術の爲めと云ふのは、實生活にあらざるもの丶爲めもしくは、狹い意味での美の爲めと云ふ如きものであつて、結局、藝術のための藝術とは、美のための藝術、若くは實生活でないもの丶ための藝術と言ふことに歸着する。即ちこれも一種の遊戯本能から來た藝術になつて了ふ。

自己表現本能

けれども此遊戯説若くは、藝術のための藝術と言ふ説を、行き止まりとして見れば、そこに過去に於ても近代に於ても、説明の出來ぬ事實が殘つて居る。過去に於ては、遠く希臘の昔から、藝術上に理想説と言ふものがあつて、藝術は理想のためであると言ふ。こ丶に理想と言ふのは、吾々の生活を導く最高の或ものと言ふ意味に外ならない。即ち理想のための藝術といふ事はやがて生活を導く藝術と言ふ事になる。是が唯に希臘の昔のみならず、中世から近世を通じて、流れてゐる藝術上の最も重大な一現象で、又近世に於ても、浪漫主義以後の藝術は、一面に於ては同じく理想主義に入つて、藝術の内容を、直ちに理想に置かんとする傾向となつた。又其の次に自然主義の藝術が、内容を眞實と云ふ事に置かんとするに至つたのも、人の知る通りである。眞實を直ちに藝術とすると言ふ事は、とりもなほさず實生活の、最も確實な部分を藝術とすると言ふ意味に外ならない。その外神といひ、神秘と言ふ如きも、凡て藝術の根柢を、藝術そのもの以外、即ち狹い意味での美以外に求めんとするものである。言ひ換へれば、藝術の根柢を實生活に置かんとするものに

外ならない。何等かの形で、我々の生活に功利的結果を及ぼすものでなければ、藝術として不安心であるといふ考が表はれたものに外ならない。かやうな意味での功利本能を藝術本能とせんとする說の、最もよい代表者は、先に言つた自己表現本能說である。凡て藝術は自己を外界に表現せんが爲めに、生せる者であると云ふ考へ方に外ならない。是が今日迄に出てゐる藝術本能說の最も進んだものゝ一つであるが、併し乍らこれではまだ不滿足がある。只自己を表現せんとするだけであれば、時としてそれが一種の遊戲になる。又一方から言へば藝術に限らず、凡そ如何なる言語行爲でも皆人間の自己表現のないものはない。藝術本能論としては餘りに廣きに過ぎる、自己を表現すると言つても如何なる塲合の自己、若くは如何な部分の自己を表現するか、言ひかへればどんな自己を表現するか、表現の內容如何と言ふ問題と、その何等かの自己を表現する自的は何であらう。表現はどうして、如何なる點で、吾々の生活を助けるであらうと言ふ問題と此二問題が、今一步たち入つて解釋せられなければ、藝術本能論は完結しない。こゝで其結論を簡單に述べて見ると、これは我々の生活統節本能に外ならない。太古にあつて、原始民族が歌や音樂や舞踊で戰鬪の運動を操練したといふのも、要するに其手なり足なりの運動を統節して活動の便宜をはからんとしたものに外ならない。

生活の統節

總て我々の活動には統節が要る。部分々々の活動を統一し調節する作用が大切である。秩序本能と云ふのも、要するに統節を欲する本能に外ならない。物に始末を付け次第を付けて、秩序を正しうすると云ふのも、一面から見れば統一し調節しようする慾望に外ならない、秩序本能が藝術本能の根抵をなすものとして重大なるものであると云ふ意味もこゝにあるのだ。で、統節作用も文明が進むと共に發達して行く、はじめは努めて意識的に爲さねばならなかつた統節作用も、漸々熟練して來ると共に本能的に無意識的に之を行ひ得るやうになる。丁度兵隊が手や足の運動を統節

する爲にはじめは苦しんで操練をするが、しまひには、さう意を用ゐないで、自ら整然と其運動を統節する事が出來る樣になるやうなものである。唯に手や足の運動ばかりでない、もつと精神的な、もつと複雜な活動に就ての統節作用も、分業的に發達して、しまひには統節本能とも云ふべき一つの本能になる、即ち特に統節作用として意を用ゐる必要が無くなつて了ふ。さうなると統節作用も、次第に其作用のより多く必要な方面に向つて上つて行く。而して統節作用は人生全部の統節と云ふ樣なものにのみ必要なものと思ひなされて來る。即ち部分々々の活動に於ける統節作用は一つの本能となつて、殊に意を用ゐて之を爲す必要がなくなり、人生全體の活動に於ける統節作用のみが、必要なものとして遺されたので、これとりもなほさず統節作用の進步を示すものである。宗敎と云ひ哲學と云ひ、皆此人生全體の統節を目的として存して居るもので、藝術も亦然りである。其生活の統節と云ふ事を目的とする點に於て、宗敎も哲學も藝術も同じことである。即ちこゝに至つて、藝術は哲學と結合し宗敎と結合した狀態となるのであるが、夫から更に發展すると、分業的に哲學の爲めの哲學となり、宗敎の爲めの宗敎となり、又、藝術の爲めの藝術になりおほせて了ふ。生活の統節と云ふことを目的として進んで來た藝術がこゝに至ると其本來の目的を忘れて了ふほどの狀態に達して來る。こゝで夫を忘れて了ふと、藝術の根抵が甚だ不安心になつて來る。そこに藝術本能の遠い響きを聞いて、更に又もとの目的に戻つて來なければならない。何が爲に藝術を求めたかと最初の心持に立ちなほつて見なければならない。さて、そこへ再び戻つて來て立ちなほつて見ると、藝術本能は昔とは違つた意味での生活統節の要求と相應ずるものに外ならないと云ふ事が明かに思ひ知られる。斯樣な意味で藝術本能は生活の統節を目的とするものであると云ふ事が云へる。これが藝術本能の目的論である。

夫と同時に我々は如何にして其生活統節の目的を達すべきかと云ふに、夫が即ち自己表現である。自己表現と云つて、わ

れ〳〵が日常の行爲によつて部分的になす自己表現は、それは藝術とは云はれない。たとへば飯を食ふとか眠るとか、また隣人と挨拶を取交すとか、これらも勿論自己表現の一つではあるが、それは部分的の、即ちその部分の意識によつて表現のせらるゝ自己表現に過ぎない。我々はさうした部分的な自己表現の外に全的自己表現——

自己表現と生活統節

即ち全體としての自己をそのまゝ表現する事を欲する場合がある。たとへば、同じく一つの言葉を發するにも、唯其言葉の概念だけを傳へれば夫でよい場合もある、夫は普通實用的の場合である、唯用を足しさへすればよいので、斯くの如きは即ち部分的自己表現に過ぎないが、同じ其言葉でも單に用を足す爲に概念的意味を傳へると云ふ爲ばかりでなく、其言葉を直に自分の全生命の代表者として、即ち全我の聲として發しようとする要求をもつ場合が屢ある。此場合此言葉を發することは、即ち全的自已表現で夫がとりもなほさず藝術に外ならない。で、かやうな全我を背景としての表現若くは全我そのものと密着した表現をしようとする心持には、常に先づ其全我の圖を一目に見渡さうとする要求が伴ふ。而してその全的に見、若くは思ひ浮べたところのものが、心の中に段々強く濃く明かになると共に、夫をそのまゝ具體して外につき出さうとするに至るのである。この全的に見ようとする要求、全我の圖を一目に見渡さうとする要求は、謂ふ所の觀照の要求に外ならない、其見若くは思ひ浮べたところのものをその儘具體して外につき出さうと云ふ要求、つまり其觀照した全圖を外界に作り出さうとする要求、これがとりもなほさず自已表現の要求である。であるから、一口に云へば觀照本能と表現本能とが結合したものが、生活統節本能であつて、夫が同時に藝術本能に外ならないと云ふ事になる。若くは、觀照本能が力強く現はれゝば、自らにして其次の過程が表現本能になり、而して藝術になると云ふ事になる。觀照といひ表現といふ、要するに生活統節本能に外ならない。つまり、觀照して而して表現しようとする處の生活統節本能が、藝術本能の根柢をなすのである。

第四章　藝術現象の種類

藝術現象の種類　前來の說明でもわかるやうに、藝術現象といへば、廣い意味での美といふ事に外ならない、斯樣な意味での藝術現象は種々の方面から分類する事が出來る。例へば、夫がわれ〳〵にもち來す効果の上から見て、莊嚴、優美、滑稽といふ風に分ける事も出るし、又喜劇的悲劇的の二種に分けて論ずる事も出來る、又藝術現象の範圍の上から見て、美、醜及び無美醜の三種に分けて之を論ずる事も出來る。又藝術現象の產出の上かゝ見て、自然美、歷史美、藝術美といふ風に分けて見る事も出來る。是等の諸問題も一々之を論ずれば皆一つ一つ大きな問題になる。

莊嚴滑稽其他　たとへば効果の上で莊嚴とは何ぞやといふと、これは頗る大きな問題である。普通に美しいといへば喜ばしいとか快よいとかいふ感じが伴ふ、しかるに莊嚴といふ場合には往々にして苦しいやうな場合すらある。我が壓迫されて了ふ恐ろしさ凄さといふものまでも其中にはいつて來る。であるから、昔の學者だちは莊嚴は美の範圍では無いといふ風に考へて、いろ〳〵と夫に說明を加へた。從つてかやうな効果が我々の心の上に起る其心理狀態についても樣々の說明を加へたけれども、今日の我々の立場から云へば、美といふ言葉の內容を夫ほど狹いものにする必要は無い。莊嚴も藝術現象の重要な一種と見てさしつかへない。また滑稽諧謔など名づけられてゐる種類の藝術現象も種々の學者によつて種々の說明が試みられてゐる。たとへば、ハルトマンの有名な說によると人生の不條理が、當然の結果を惹いて、其不條理丈亡びる時に滑稽が生じる、小兒が大人の靴をはいたとすると、小兒の足と大人の靴とは矛盾した不條理な結合である。而して步くと小兒がころんで靴がぬけて飛ぶ、其塲合にをかしく見える。子どもの足と大人の靴といふ不條理だけが夫自らの

論理の結果をひいてほろびたのである。又喜劇的悲劇的の二種に分ければ其悲劇的なものは、概してそこに存在してゐる矛盾不條理の葛藤が、夫を擔つてゐる人間の精神的若くは肉體的滅亡によつて解決せられる、所謂悲劇はそこから生ずる。

醜と藝術現象

又、藝術現象の範圍についても重大な問題がある。範圍とは藝術現象に當然はいるものと、夫と矛盾するやうに見えるものと、及び夫に無關係に見られるものと三とほりである。其中でも藝術現象と矛盾するやうに普通に考へられる狀態即ち醜といふものについて昔から研究が盛である。醜とは何ぞやといふ事が美學上の一大問題である。若し近代の考へ方にしたがつて、美とは要するに眞實といふ意味に外ならないといふ事になれば、宇宙の間に存在するものは、其見方によつて總て眞實である。從つてすべて美である。醜なるものは世の中に存在せぬ。たしかに一面からは斯う云はれる。昔の人が漫然醜と名づけてゐたものも精密に云へば決して醜で無い、蛇は醜いとか蟇は醜いとか云つたものであるが、蛙も蟇も見やうにより、また其場合によつて藝術現象の中にはいる。醜婦といふやうなものも立場をかへて見れば矢張一種の特色を具へた藝術現象とする事が出來る。此立場から云へば醜とは要するに唯眞實ならざるものゝみである。從つて造化がつくつたものには一つも醜なるものは無い、皆眞實で皆美しい。唯、人間の造つたもの、及び人間の解釋したものに醜があり得る。夫は所謂二重存在の場合であつて畫家が花を描いたとする、場合に其花が造化の與へると同じ眞實の花で無い事は云ふ迄も無い。夫は唯、カンヷスの中に置いた繪具に過ぎ無いのだから、それは一種の僞であつて、夫を花であるとする事は眞實でない。唯夫丈の虛僞を壓倒して、何等かの方式で、觀る者の心に造化の花が與へると同じ眞實の印象を與へ得た場合には、其材料の虛僞である事を忘れて、眞實の花のみを見る、けれども若し其花が藝術上の生命を有たぬ場合には畫家が強ひて夫を花だとして我々におしつけやうとすると、そこに我々は一種の反感を起す、而して不快らしく輕蔑の

念を生ずる。花として眞實ならざるものであるからである。即ちさういふ場合に夫を名づけて醜といつてよろしい。自然物を我々が解釋する場合も同じ事であつて、其もの本來の意味は圓いのに、我々が强ひて三角に解釋したとすると、此三角でなかつた事が暴露された場合に醜と感ずる。夫をもとの圓いといふ自然の意味にまで解釋し戻して、そこから眺めた時にはじめて其物本來の眞實性にかへつて美となるのである。

自然美 歴史美 藝術美

また藝術現象の產出上から見た分類についても、種々の觀方がある。自然美、歴史美、藝術美といふわけ方は、是も同じくハルトマンが用ひたものであるが、その解釋によると、自然美とは之を產出するものが、全然無意識である場合で、即ち造化は意識無くして自然物を造るから、其上に現れたものが自然美になるものである。また歴史美とは、意識の助けによつてつくり出されたものには相違無いが、特に藝術現象にしようといふ意識は無くして造り出されたものである。藝術美は全然意識的に目的を意識し、手段を意識してつくり出されたものである。自然美とは通例謂ふところの自然界に存してゐる藝術現象であるし、歴史美とは文明の歴史の上たとへば風俗とか習慣とかいふものゝ上に自らつくり出された藝術現象であるし、藝術美とは即ち、藝術の上に現れたところのそれであつて、これは說明の要は無からう。

藝術美の種類

更にこの最後のもの即ち藝術美を中心として論ずる時、そこに藝術論上の分類が生じるのであるが、こゝには簡單にこの名目を擧げて見ると、彼の哲學者ヘーゲルの有名な分け方は、第一が象徵的藝術――專ら建築を指す。第二が古典的藝術――彫刻を指す。第三が浪漫的の藝術――繪畫、音樂、詩を指す。之はおのづから歐羅巴の文明史上の特色と相應するものである。象徵的藝術は埃及其他の東洋的文明に相應する藝術で、外形的方面、感覺的方面に勝つてゐる藝術である。古典的藝術は希臘の文明に相應する藝術で、外形的感覺的方面と內容的精神的方面とが程よく調和し

た藝術である。浪漫的藝術は、基督教文明に相應する藝術であつてだん〳〵外形的感覺的方面を超えて、内容的精神的方面があふれ出て來た藝術である。即ち近世藝術はすべて此部類に屬するものと見てよい。が、ヘーゲルの此觀方は即ち歐羅巴の浪漫主義の時代を頂點とした觀方であつて、其以後更に多く古典的傾向をもとり入れた點のある現實的藝術即ち自然主義の藝術の時代は彼の研究の中には、はいつてゐなかつた。更に其後に立つ可き藝術、即ち一層多く新しい意味で象徴的ならんとしてゐる藝術は、尙更彼の研究に入らなかつたのであるから、今日ヘーゲルの此分類は事實には適切で無い。けれども斯樣な分類名目を用ゐたはじめとして最も重要な意味をもつてゐる。更に違つた方面から分ければ、空間藝術と時間藝術とになる。空間藝術とは彫刻繪畫建築のやうなものであり、時間藝術とは舞踊音樂文學の如きものである。即ち前者は空間の上に成り立つもので、後者は時の連續に伴ふ變化を要素とし、時間の上に成り立つものである。是等についても一々理論上の研究があるのであるが、夫はまた他日に讓るとして、今は唯概說にとゞめておく。（口述筆記）

悲劇論

厭世觀の三類及び其の要件

樂世といひ厭世といひはた樂天といふ、其の義を窮めて十分ならんとせば、先づ人生の原理より說き起こさゞるべからず。されどそは本論の能する所ならねば暫く措きつ。世の詩人を論ずるもの動ゝもすれば則ち、懵然言を立て僅に右左の一端を揣摩して厭世といひ樂世といふ、畢竟推理の精しからざるが故也。吾人は心理學者の所論以外に、哲學上より厭世觀の構成せらるゝ所以の一斑を論じ、其の種類中著きもの三を擧げ併せて之れが要件を示さんとす。

人生の兩面

吾人をして冒頭第一に前定せしめよ、曰はく、人間の本然には一見相反するが如き兩端ありて以て天地萬有の二元の面と相應ずと。所謂兩端とは何ぞや、靈性と肉性、理性と感性、道心と煩惱、博愛と利己、社會性と個人性、凡そこれらのものは精確なる點に於て多少相違する所あらんも、大體は其の義相通じ、一は平等圓融の旨を成ずるの根本となり、他は個々差別の相を現ずるの原理となる、未然は知らずといへども、過去及び現在の經驗以内に於ける事實（ファクト）は此の如し、吾人の前定せんと欲するはこの事實なりとす。復言すれば、人間の本性は由來なりとせんも、表裏相即の關係によりて一面に平等心と現じ、

他面に差別心と現じ、相對し相背くの勢を示す、是れ經驗上否むべからざるの事實也。吾人をして唯此の事實を前定せしめよ、而して其の何ゆゑに然るかを問ふこと勿かれ、若し夫れ之れが價値を批判して平等と差別とを是非軒輊するは、やがて厭樂二端の岐かるゝ所以にして、後段の論點なりとす。

快感苦感の意義

快苦の意義を論じたるもの古來尠からず、或は之れを關係比較の上より見て度の大小に歸し、或は之れを意識の原理より推して消極積極の論をなす。今快感苦感の意義を考定するに先だち、本論の第二の前定として、人間は欲を有するもの、即ち欲の動物なりといふべし。饑えて食を欲し凍えて衣を欲するは煩惱の欲なり、仁を成し義を成さんと欲するは道心の欲なり、かゝる意味にて人間は欲の動物なり。また欲は必らずしも意識に入らざるも、知らず識らず本然の底にありて活動するを得べし、故に意外に得たる物に對する滿足も同じく欲の滿足といひて不可なし。要するに人間は緒に觸れて雜多の事物を意識的、無意識的に將欲す、人間の人間たる活動は主として此の欲に基く、之れ爭ふべからざるの事實なり。

さて此の前定によりて快苦の義を案ずるに、二條の說明を得べし、其の一に曰はく、他の一切の事情を除き、單に快感苦感の二者をのみ抽き出だして計量するときは、快は人の得んと欲するもの、苦は人の避けんと欲するものなり、即ち快苦の二者を欲の尺度に擬するときは、快は欲の向ふ所、苦は欲の拒む所といふべし、隨うて快を樂ひ苦を忌むは人間の自然なり、故なくして之れに背くは自然に背くなり。若し夫れ欲するが故に快なるか、快なるが故に欲するか、此等は此に辨ずるの要なし。其の二に曰はく、快の來たるは慾の充たされたる場合にして、苦の來たるは欲の阻まれたる場合なり、斯くいへばと

で欲が直接に快を目的とし苦を目的とすといふにはあらず、欲の目的は別に之れあり、別に之れあるの目的に達せると否とに由りて世間に快苦の品ありといふのみ。或は難じて曰はく、人茲に忠義を成さんと欲すとせよ、而して成し得たりとせよ、[illegible]あることあるにあらずやと。これ僻見のみ、既に便宜のため人間に兩面あることを假定せる以上は、これによりて[illegible]んこと易し。おもふに欲の滿足と不滿足とは常に該の欲の主に就きていふべきものか、忠義といふが如き平等心の欲を充したる場合には、宜しくまた平等心の快苦如何を考ふべし。上の例の如きは此の標準を誤りたるの論なり、平等心は忠義を將欲し之れを得て快く滿足しつ、たゞ差別心は之れがために不快を感じたり、論者乃ち此の差別心の苦を誤まり認めて平等心と混淆し、さて平等心は欲する所を得たれど結果は苦なりきといへるなり、この事尙後に論ずべし。

人生の目的と快苦

人生の目的の如何なるものなるかは此に論ずべき限にあらず　さはれ之れと快苦の情とは如何なる關係を有するか、總じて目的の成就したる結果の快なるは、猶欲の遂げられたる瞬間の快なるが如きものか。此問題を解釋せんとせば、所謂目的と欲との關係を明めざるべからず、吾人は茲に目的と欲とを合して論ずべし。固より欲を全く一種の衝動のみとし、之れに目的を附して指導するものは別の原理なりとするも一說なれど、本論にては差別心と平等心とを並べ掲げて、差別心には差別的欲あり、之れを指導する差別的目的あり、平等心にもまた平等的欲あり、及び之れが標本となるべき平等的目的ありとするが故に、欲と目的とを別論するの必要なし。換言すれば欲するが故に目的とするか、目的なるが故に欲するか、此れら

の先後は論せざるべし、たゞ既に目的といふ限は、必ず欲するものならざるべからずといひて已まんのみ。蓋し平等心も差別心も全く欲せざるものを將て目的とするが如きは自然の人情にあらず、隨ひて目的の達せられたる結果は常に快感ならざるべからず、尠くとも之を欲したりし半面は快と感せざるべからず。之れに因りて是れを觀れば、人生の目的とは人間の最も欲すべきもの、又現に欲するものにして、之れを得れは快を感じ、之を失へば苦を感ずるものなり。言ひ更ふれば、快樂は直に人生の目的にあらざれど、目的は必然快樂の色を帶着せるものならざるべからず、快樂は目的を達したるの結果なり報酬なり、快樂說と苦行說とは此の點に於て調和すべし。因りて思ふに人生の眞の目的は感性、理性の兩者を等しく滿足せしむるもの即ちいはゆる差別、平等調和の域にあるものならざるべからざるの理、此れにて益明なるに似たり。而して人間は精進以て此の目的に近づき得べし、欲する所に從ひて矩踰へざるの妙境は蓋しこれならんか、此の點に於て人生は多望なりといはざるべからず、吾人が世の厭世論に同ずる能はざるの一根據此にあり。

目的と手段との齟齬より來たる厭世觀

既に目的といふ、希望して而して之れが手段を取れるものならざるべからず、到達すべからずと信ずるに及べば、目的たるの性は亡ずべし。されどまた獲得せんと欲したりし目的の時に或は獲得せられざることあり、所謂目的と手段との齟齬これなり。而して欲したるものを得ざるは苦なること既に論せしが如し、人もし此の見を推し廣め、人生の目的限なくして手段の之れにかなふべきなきを信ずるに至らば、此に目的の破壞を來たし、人生に絶望して之れを厭離するの已むを得ざるに終らん。人間は欲の動物なりといふの一案、既に如何さまにか欲するの目的あることを前定するが故に、此の目的をさへ破

壞せざるを得ざる自家撞着の苦境は、人を厭世の淵に驅るもことわりなり。斯くして來たる厭世觀最も世に多し、青春多望の徒が坎坷數奇、失敗に失敗を重ねて遂に現世に絶望し、自家の目的を自家破却し去るに了るが如きは皆此の部に屬せり。吾人の論ぜんとするは此の種の厭世觀の由來なりとす、之れに凡そ三種あり、(一)人生の目的を平等心差別心兩面の滿足に置けるもの、(二)之れを平等心の滿足に置けるもの、(三)之れを差別心の滿足に置けるものこれなり。人生の目的成就したる結果は必然

(一)平等心差別心兩面の滿足

を來たすべしと信じたりしものゝ、一朝この兩面の到底衝突すべきもの、調和の望なきものなるを見るや悲觀之れより生ず。一時の例を援きて曰はゞ夫の平の重盛が忠孝兩全の途なきに絶望し甘じて死地に就けるが如き是れなり。世或は忠と孝との衝突に目して、直に二種の平等想の衝突せるものとなす、されど此は誤れり。常時法皇と清盛との不快は、理により是非を匡さば歸着する所あるべし、假に清盛の暴横を非とし、法皇の之れを惡みたまひしを理なりとせんか、單に平等心の上よりいはゞ重盛たるもの直に馳せて法皇の御味方に參ずべきのみ、何を憚りてか父を顧みんや。此の際重盛が父を見ること路傍の人の如くなるを得ざりしものは必竟親を先にし疎を後にする差別想の無下に蔑視し去るに忍びざるものありたればなり、孝もし此の如き意義なりとせば孝は差別心に根せるの德といふべし。親を捨つるに忍びざるは差別心の德なり。理に就き君に奉ずるは平等心の德なり、(此等につきては論あるべけれど此には省きつ)、しかも二者共に善なり軒輊し易からず、此に於てか衝突の已むべからざるものあるなり。此の例を全人生の上に應用するときは、則ち本條の厭世觀となるべし。さればこの種の厭世觀を構成するの要件は次の三條ならん、第一、人間に差別平等の兩面あるの事實を認め、第二、この兩面とも

に眞にして輕重の分なきことを信じ、第二、而して兩者の到底調和すべからざるを斷定することを是れなり。兩者の調和するを容すときは樂世主義に入るを得べし。若しくは厭世に陷らざるを得べし。次に人生の目的は

(二)平等心の滿足

に伴ふを以て足れりとするの論者あらんか、人生は冷なる理性の滿足に終るべし、差別心の欲の如きは始より存在すべからざるものとなるべし。而も實際の人世にありては、差別の欲禁ずるに由なく、精進に精進は重ぬとも、動ゝもすれば乃ち退轉して煩惱の濁を着す。換言すれば。本來存すべからざる差別心の存せるため、人世は汚濁の淵となり煩惱の宅となる、厭離穢土の念は之れより生ずるなり。ストア學派、Kantian Rijorlsm は知らずといへども、東洋思想中にはこの類の厭世觀最も多し、之れに要する三件は、第一差別平等の兩面あるの事實を認むること、第二、此のうち平等心を是とし眞とし差別心を拒排すること、第三、しかも差別心の到底現世にては脫離し難きを信ずることを是れなり。差別心を拔去すること容易なりとするものは厭世に到らず一派の小說家等が描く賢人君子は大抵かゝる人物なり。最後に人生の目的

(三)差別心の滿足

を來たすにありとし、平等を否定するものあり、而も尙ほ否定したる平等心の抑へ難きありて我れをして差別の欲に耽るを得ざらしむと觀せんか、此にも厭世觀を生ず。之れに要すべき三件は、第一、差別平等の兩面あるの事實を認むること、第二、差別心を眞實とし平等心を妄とすること、第三、されど尙現世にては平等心の芟除し盡くし難きものなるを信ずること是れなり。而して此のたぐひの厭世觀は實際あること稀なり、これ一には人間の本然の到底平等心を無視し得ざるものあると、一には若し之れを無視し得るほどの人ならんには、一時抑壓し去りて差別心の欲に耽ることを難からざるとに由るならん。

此れらの人はやゝもすれば劣等なる快樂主義に入るなり。

人生の目的を苦とするの厭世觀

前段論ぜし所はすべて先づ人生の目的を立て、而して之れに達し得ざるに及びて之れを破壞し去り、人生を厭ふに終るものなり。或はまた、人生の目的を以て苦の結果を生ずべきもの、即ち人間の避けんと欲するものとなすの論あり。此はみづから目的を立てゝみづから破却するものなり、何となれば、既に目的といふ限は之れを得れば快なるべきに却りて苦なりといふは矛盾なればなり。おもふに此の論は前に擧げたる(一)(三)等の場合の變形せるものにして誤謬を含むの論たり。試に(二)の例に就きて言はんに、論者以爲らく人生の目的は平等心の滿足にあり、されば其の結果の苦なること例へば義のためには愛をも捨てざるべからざるの類也、人間何を苦みてか強て斯かる世に生存し、斯かる不快の目的を追ふを要ひん、世にある限は苦しき目的を追求せざるべからず、死してこの苦を解脫するの安に如かざるなりと。吾人は此の說を難ずるに一種の快樂說なりといふを以てせざるべし、快樂と目的との關係は前に論ぜし如くなればなり。此の說の缺點は平等心と差別心とを混淆せるにあり、平等心の欲する所を成し得たるの結果は、平等心其の物の滿足となるも差別心には苦となること、人事往々にして然り、論者は此の際に誤謬の見を挿みて、差別心の苦と平等心の快とを混同したるものといふべし、若し此の如く平等心と差別心と快苦相逆ふを咎めず、誤りて(一)の厭世觀に參すべきなり。夫の仁義は人生の目的なれども之れを成ずるは苦なりといひ、又は肉體の快樂は人生の目的なれども之れに耽けるは苦なりといふが如きは、概ね此の謬見的厭世觀にして、其を構成すべき要件は、第一差別平等の兩面の存する事實を知り、第二其の一方を是認し他方を非認し、第三非認し

たるものゝ苦を是認したるものゝ滿足の上に乘らしめて是認したるもの其の物の滿足は苦の結果を生ずと斷案するにあり。

外に始より人生の目的を否むの論あり、此は人生に目的なしとし、一躍して他界に之れを求むるものなれば、立脚點おのづから以上の論と別なり。

また人性の兩面を認むるに及ばずして厭世觀を構ふるものあり、道理以外、平等以外に人生なしとするもの、及び煩惱心、差別心の欲を追ひて顧みざるもの是れなり。平等の一面に埋頭するものは、萬事この範圍に於て自由に成壞し得べきものと信ずるがゆゑに、反對の原理なる差別の傍より之れを覊縛するを知らず、幾たびか蹶きて遂に吾生の厭ふべきを觀ずるに至る。差別の一面に執するものは乃ち一意煩惱の欲を追ふのみにて、平等の大法の高處より之れを限れるに心つかず、此に於てか歡樂の極めがたく富貴の恃みがたきを觀じて我れと厭世の淵に趨くなり。さはれ此等は畢竟するに前に掲げたる三類の何れかに歸宿すべきものにて、此のまゝにては取り出でゝ論ずるの價値なしとす。

悲劇の種類を論ず

上

悲劇はおよそ三面より論ずるを得べし、第一悲劇の哲理、第二悲劇の美、第三悲劇の結構これなり、而して本論の主とする所は此の第三の問題を研究するにあり。今主題に入るに先だち、第一、第二の兩點に就きて吾人の取る所を一言し置くべし。悲劇の理に關する學說は今日さまで多樣ならず。それ差別の調和といふことを萬有存在の一原理とすれば、之れに正反對なる差別界の衝突といふことの、到底存在を容ふものなるは言ふまでもなし。されば人間社會の上に見るも、調和は人生

の幸福を意味し光明を意味すれども、衝突は悲慘、暗黑の半面を表す。或は人情の柵にせかれ、或は讒謟邪惡の毒に中たり、盲運のため、錯誤のため、つぶさに人生の苦趣を味ふもの、此等すべて人間界の衝突にあらざるはなし。義理人情の柵とは情と理との衝突をいへるなり、讒謟邪惡の毒とは善人と惡人との衝突をいへるなり。しかも人生は終に衝突なくして已むべきものにあらず、社會の進歩を助くるに於て衝突はまた人生必須の一原理なり。之れを河水の混々として晝夜を舍てざるに譬ふ、其の溶々は以て人生の順境に比すべく、其の巖に激し隈に壅まるは以て世路の艱險に比すべし。悲劇は乃ち此の衝突に由りて人生を描寫せんとするもの、猶畫家の險山難水に筆を着けて全幅の景を眞にせんとするが如し。言ひ更ふれば、悲劇は衝突以上の人間を寫せるものなり、但し斯くいへるのみにては盡きず、悲劇とは人生の衝突が其人物の死に迄るまで解け去らざるさまを描けるものなり、主人公の死によりて僅に衝突の此の世より拭ひ去らるゝの謂なり、之れを悲劇的結案といふ。

次に悲劇の美的快感を吾人に與ふるは何故なるか。之れが解釋は古來一ならず、或は之れを藝術の力に由るとし、或は之れを崇高の理に同じとし、或は之れを利己の一念に基かしめんとす。吾人は之れを同情性の滿足に歸せしむべし、即ち悲劇によりて人間美の益々圓に現はるゝと共に、吾人の之れに對する同情ます〳〵切なるを得、この切なる同情其のものはやがて美的快感の根ざす所たり。

下

悲劇の結構とは人物の運命をして悲劇的結案に達せしむるの模樣を謂ふ、之れに相反對せる二派の說あり、一は稍廣き意

にての善惡因果説にして、他は生存即罪惡説なりとす。審に言へば、因果説にありては、悲劇的結案をして必ず其の人物の上に由來せしめ、犯せる罪、性格の缺點、錯誤等の原因ありしがために、悲劇的結果に到達せるものに外ならずとなす。すなはち悲劇によりて現世の無法無秩序なものにあらざることを、罪と罰との必然相平均すべきものなることを説明せんとするなり、故にまた此の説は之れを樂世的悲劇論ともいふべし。生存即罪惡説は乃ち始より人生其の物の罪惡なる所以を前定して立論す、以爲へらく、現世は穢土なり、火宅なり、天道必ずしも是ならず、姦邪時を得て忠良却りて窮途に泣くもの、見わたす限り世間は此の如し、人生豈厭ふべからずや。而して最も善くこの理を説明するものは悲劇なり、吾人は悲劇に感興を發して現世に執着するの念を斷つべしと。悲劇的結案の常に其の人物の缺點、罪惡、過誤等より來たらずして、却りて自然の人事上に織り出ださるべきを主張するなり。前者に對して此の説を厭世的悲劇論といふべし。

さて上の二説は何れか是にして何れか非なる。思ふに兩者共に或度までは眞にして其の以上は偏するの論なるべし。之れを個人と社會との上に見よ。或時は個人罪(固より廣義にての罪)ありて自ら亡ぶることあり、此の場合にては善惡應報の分まことに顯著なり。或時はまた、社會(尠くとも當人以外の四圍)罪ありて而も個人の之れが犧牲となることあり、此の際には善必ずしも勝者にあらず、惡必ずしも敗者にあらず、強弱の標準別に存するなり。樂世論者は個人に罪あるを知りて社會に罪ある場合を認めず、厭世論者は社會、否人生其のものに罪あるを知りて個人に罪ある場合を等閑に附す、共に長短あるを免れざるなり。

樂世論者難じていはく、社會の罪もと之れあるべし、しかも尙他に個人の上に罪ありてこそ始めて悲劇的結案を生ずるなれ、單に社會の罪といふを以て個人を殺すが如きは、天道の本意にあらず。例へば世を舉げて濁れるの際に獨り皓々の白を

以て處るもの、彼れは少くとも和光同塵といへる處世の一原則にしたがへる點に於て罪あり、以て甘んじて悲劇的結案に服すべきの類也と。吾人はむしろ斯かる論の强辯に近きを信ず、人固より神にあらざる限は、君子も欺くに道を以てするときは欺かるべし、オセロ、デスデモナは言ふに及ばず、コーデリアの清淨純潔を以てするも、此の如く穿鑿し來たらば多少の缺點なからんや。之れを極言するときは世の惡人の爲に欺かるゝ者は凡て欺かるゝ點に於て缺點ありといはざるべからず、强て斯かゝる薄弱なる據を索め來たりて悲劇の因縁となし、却りて他の重き社會の罪といふが如きものゝ天網に漏るゝ所以を觀過す、至當の論といふべからざるなり。必竟これらの論者は、因果の理を狹く解したる一弊に坐す、彼の勸懲說は見地の最も狹隘なるもの、樂世論はやゝ廣けれども尙五十步百步の譏を免かれざるものといふべし。勸懲論者は人間の有意的善惡を根底として因果應報を說き、樂世論者は之れを擴めて性格上の缺點、過失等をも應報の因となす也。されど此の外に更に差別界必至の缺點として、個々人相互の地位、關係より織り成さるべき罪惡の存するを知らざるは二者一なり、約言すれば到底個人の罪のみを認めて社會の罪を認めざる弊あり。或は社會即ち個人の集合にして、社會の罪といふも必竟は個人の罪の相寄れるものに外ならずといふ。何ぞ必ずしも然らんや、松に聲なく風に聲なし、而も松風相あひて籟をなす、社會の事も亦此の如きのみ。且つたとひ個人の罪相集まりて社會の罪を成せんとするも、報を受くるもの常に罪を荷へるものにあらざることあるに於てをや。

厭世論者は曰はく、個人の罪を認めざるにあらざるも、量に於て社會人世の罪の居多なるをいかにせん、且つ個人をして罪を犯さしむるが如き不完全の社會は既に罪あるにあらずや　。斯かる厭世觀を根底より說破するは容易の業にあらず、此には只人間の本然が實際世の進步といふことを豫期し、及び進步の頂點として罪惡跡を絕てる圓滿の社會を想像し得るの一

事を以て之れに答へんのみ。人生に悲劇あるは、其の到底罪惡汚濁の淵なるに由るか、はた不完全より完全に向ふの途次、崎嶇坎坷の免れがたきものあるがためか。吾人は後者の意義にて樂世的ならんを欲するものなり、即ち個人に罪ある場合を認むると共に社會に罪ある場合をも認め、而して社會進歩のためには個人の途に之れが犧牲となることあるの理をも信ずるものなり。

以上の所論はむねと人生の上より觀察せるものなれど、更に之れを劇として見るも同樣の結論に到るべし。一切の悲劇の動機を主人公の罪に歸すると、社會の罪をも之れに交へ用ふると、美的快感を買ふに於て差等あり。戀のために死するの「ロメオ、エンド、ジュリエット」は「ハムレット」「キング、リーア」の多趣なるに如かず、はた「博多小女郎浪枕」「戀八卦柱暦」等複雜なる悲劇に至りては、皆多少社會の罪に筆を着けざるなし。個人の罪を主とするの悲劇にありては、假令主人公に同感するの度は深切なることあらんも、之れにより全人間に同感することを難し、此をもてこの種の悲劇は悲哀（パセチツク）なるを得るも高大の致なく、眞に悲壯（トラヂカル）の境に達することを尠し。之れに反して全人間、全社會の罪によりて悲劇的結案を結構するときは、個人たる主人公に同感すると共に、之れに對する人間の全運命といふことにも同感すること容易に、何人も高大悲壯の妙味を解し得べし。我が心中悲劇の悲壯といはるべきものに乏しきは、職として此の理に由るか。

個人の罪によりて悲劇を成すにも、或は差別の欲に走りて平等を忘れたるもの、或は平等の一面に偏りて差別を疎にせるもの、固より種々なるべし。社會の罪といふにも品あり、二三の惡人が人情の弱處につけ入りて罪なき人を陷るゝが如き、又は盲運に役せられて悲慘の境に沈淪するが如き、此れらは其の最下層なり。雜多の性格の相寄れるため、何れ罪を犯せりともなく、錯綜糾紛して悲劇をなすの類は其の中層なり。己れの把持する主義、道德と當社會の主義、道德と衝突して悲劇

的結案に到達するもの、例へば之れを小にしては革命時代の偉人が往々にして陥る悲壯の末路、之れを大にしては全人間の惡と鬪はんとせる釋迦、基督の徒の如きは其の最上層なり。而して若し之れらの種々を交錯せしめたるものあらば、其を以て悲劇の最も妙なるものとすべし。

終りに、樂世的悲劇論者は、當然の結果として、悲劇の快感を道德の圓成せらるゝに基かしめ、厭世的悲劇論者は、之れを現世の穢土たるを示すに由るとなす。すなはち一は人間の道德心の滿足を主とし、他は人間の厭欣心の滿足を主とするなり。此に於てか前者は漸く美感と實感との區別を沒せんとし、後者は悲劇と喜劇と觀美の方法を二途ならしめんとするの傾あり。此は他日題を改めて論ずべければ今は言はず。

劇詩人と人生觀

造化意ありて天地を造れるか知るべからず、忖度するものは我れの心なり。精舍の鐘の音に諸行無常を感じ飛花落葉に盛衰のことわりを悟るもの、彼れの現世厭ふべしと念ずるは猶井して飲み畊して衣る無懷氏の民の知足淨土の樂趣に飽くが如きのみ。厭ふべきが如く樂むべきが如く渾圓として端なきものはそれ天地の實相か、厭樂の目は畢竟觀るものゝ心にあり。

詩人は第二の造化なりといふ、劇詩人に於て最も然り。手に眞宰の樞機を把りて、生殺與奪心のまゝ機微の運命を描く、この刹那、詩人の懷臆は江漢の廣きよりも廣く霽月の清きよりも清かるべし。偏執の見を將りて强て自家の人間を染め出さんとするが如きは固より客觀詩人の事にあらず、造化の心なきが如く劇詩人はた此の意に於て無心なるべきなり。さはれ詩人もまた人なり、日常差別の世に處して、朝三暮四、喜悲の其の身に蝟り來るに逢ひては、誰れか厭樂の間に出入することを

なしといはんや。一面に平等無私の詩人、むしろ第二の造化翁として花にも同情の涙を灑ぐの彼れは、他面に社會の一分子として或は生をはかなみ世を憤ることもあるべし、しかも其の社會に處するの心は以て詩人の心と混ずべからず。此に於てか劇詩と劇詩人の人生に對する觀念とは如何なる關係あるかの問題出づ。就中悲劇と其が作者の厭世觀との關係如何。

人間の全相を寫さんとするものゝ、ことさらに我見を其の間に挿むべからざるは既にいへるが如し。即ち劇の極致をいへば、其の描ける所は直に無端無方の天地と相通じ、心ありて作爲せる我れの小天地觀とは相關せざるを本意とす。否天地觀ある必しも咎むべきにあらず、思量以外直に造化の大天地觀と順應する底のものならんには、小天地觀といふとも誰れかは咎めん。要するに劇詩は作家より出で、而も作家の見地を離れ、獨立自主の姿をなさゞるべからざるなり。されど此は之れ極致につきていへるのみ、シエークスピヤの作或は之れに近かるべく、近松の作また或は之れに近かるべし、而も事實果たして然りや否やは本論の問ふ所にあらず。バイロンが世を憎むの念、衷に盛に情を抒するの「チャイルド、ハロルド」に成功して、人間を描くの「マンフレッド」「ケイン」等に失敗せる、縱令失敗は之れありきといへども、劇詩の必しも作家の影を宿せるものなきにあらざるを見るに足らん。しからば即ち劇詩の上につきて作家の觀念を窮めんとする、如何せば可ならんか、劇詩人が抱持する厭世觀の其の作る所の悲劇に見はるゝの模樣如何。

此の問題に答へんとせば、先づ之れを作劇の趣意に求めざるべからず、作家が悲劇に筆を着くるに至れるは何故なるか。時としては單に功を收め易きのゆゑを以て悲劇を擇ぶ、猶畫家が春水の畫き難きを避けて、秋渚蘆荻の畫き易きに就くの類なり。又は當代社會の嗜好に刺せられ、其の以外に一歩を轉ずるの餘地なかりしため、可惜手腕を悲劇の一面にのみ揮ふものあり。これらはすべて全く自由なる詩人の境にあらず、斯くして出で來たるの詩篇は、設令幾百部に及びて而も悉く一樣

の悲劇なりとするも、此の故を以て作家は人世を一大悲劇と觀せりとはいふべからず。之れに反して作家眞に天地を涙の谷と觀じ、此に感發して悲劇を成せりとせんか、此の事實をだに定かならしむるを得ば、作は僅に一篇にとゞまらんも、以て優に作家の厭世思想を窺知するに足るべし。所詮本論の要は第二の造化が其の作に先だちて懷抱する本意の何邊にありしかを研究するにあり。吾人は之れを四點に分かちて下に論述すべし。

第一、作家みづから權に作中の或人物に化し其の言動によりて自家の本意を表白することあり。第二、其の主人公はやがて作家自身にして、隨うて全曲に通徹せる悲慘の聲は作家の感慨に外ならざることあり。されど上の二者は凡て未だ純粹なる客觀詩とはいひがたし、蓋し斯く明に主人公若しくは其の他の人の言動に作家の影の憑れることを知り得るに於ては、其の詩は到底作家一人の外に眞の人間を寫すこと能はざるべければなり。第三、主人公と、作家と直接に合體せりといふにあらざるも、描く所の人間すべて、作家の實相と觀せる性格を具し、而して其の性格は一途悲劇的なることあり。第四、個人の性格上には別に作家の厭世的所見存せざるも、千差萬別の人間の錯綜せる際に、必然悲劇的結構の生ずる所、作家の意見を寓せるものなることあり。而して第三、第四は共に眞の純客觀詩につきての論なりとす。

此に悲劇ありとせよ、而して作家の厭世觀此のうちに見れたりとせよ、吾人は此の上につきて、更にこまかに前段の四點を論究すべきなり。或者はいはく、曲中の某の人物が云々の言動をなせし所、明に作者の厭世思想を表示せるものなりと、例へば「ハムレット」の曲中にて公子ハムレットが芝居道の講釋をなすあたりを、直に作者シエークスピヤの意見と見なすたぐひをいふ、此は前段第一の場合なり。論者若し此の如く結論し來たらんとせば、此の際に要すべき立證と判斷とは、其の曲中の人物の片言隻句、果たして作家自身の意見なりや否やを明にするにあり。

或者はさらにおもらく、曲中の主人公は其のまゝ作家の面影にして、主人公の世を惡み天を恨む悲慘の光景は、やがて作家が現世を厭ふの念を直現せるものに外ならずと、例へばハムレットを直にシエークスピヤの寫眞と見做し、シエークスピヤは實に生死迷途の境に彷徨せるものなりといはんが如し、此は前段第二の場合なり。かくの如く論斷し來たるに際して要すべき立證と判斷とは言ふまでもなく主人公の果たして作家自身なりや否やを明にするにあり。

或者はまたおもへらく、曲中の重なる人間即ち主人公の性格既に悲劇的結案に到るの外なき缺點を有すとせば、之れ明に作家が人生を悲劇の舞臺と觀せし者に非ずやと、例へば心中悲劇の主人公がすべて戀愛の一偏に走らんとするの傾あるを見て、心中悲劇の作者は此の間に自家の厭世思想を寄せたりといふの類なり。此は前段第三の場合に相當す。此の如く論下せんとする際に要すべき立證と判斷とは、要するに作家が性格上の件の缺點を全人間の漏れがたき眞相と認識せりや否やを明むるにあり。而して此の斷證を誤まらしむべき事情は種々ある中に、(一)他の事情によりて悲劇の大體の種類、結案等まづ定まり、而してのち之れに恰合すべき性格を撰べるものなるを、順次に轉倒して、作家が好みて性格を撰べるに基くが如く思惟する事。(二)、本誌前號の悲劇論にて一言せる如く、作人の罪に因りて悲劇を描くにも、觀やうによりて厭世的と樂世的との二面あり、さるを其の樂世的の方すなはち罪あるものゝ罰を得て亡ぶの趣を寫せる方の本意を忘れ、一途に厭世の意に基けるものと思ひ僻むる事等其の主なるものなるべし。

最後に、或者はまた、曲中の主人公乃至其の他の人物の、罪なくして不幸に陷るを見て、作家が人生を苦趣、罪業の宅と見なせる厭世思想の現じたるものに外ならずといふ、例へばショオペンハウエルの眼に映ぜし「ハムレット」の如き、若し果たして社會の罪を描くを以て本意とせるものならんには、之れに由りてシエークスピヤの厭世觀を證せんとするの類な

り、此は前段第四の場合に當たれり。此の結論に要すべき立證と判斷とは、要するに作家果たして斯かる罪ある社會を、人間の全眞相と認識せりや否やを明むるにあり、若し單に之れを人間の半面として描けるものなるが如きことあらば、以て作家の人間觀を表するに足らざることを論勿しとす。

夫れ劇に悲劇あり喜劇あり、人生また廬山の面目に似て、右よりすれば嶺となり、左よりすれば峯となり、厭ふべきが如く厭ふべからざるが如し。厭世詩人の作る所必しも悲劇のみならねば、樂世詩人の作る所また時に悲凉の調なきにあらず、而して吾人の特に悲劇と厭世詩人との上に就きて論ずる所以のものは、世間往々にして悲劇詩人なるが故に厭世詩人なりといふが如き誤謬の結論に近かんとするものあればなり。且つ吾人は前來號を重ねて、厭世觀を論じ、悲劇を論じ、及び二者の關係する所以を論じ了りたれば、稿を更へて我が國唯一の劇詩人近松が諸作に就きて論究する所あらんとす。

歐洲文藝思潮史講話

第一章　歐洲思潮の淵源

文藝は言ふまでもなく精神生活の頂上に咲く花である。而して吾々の精神生活はやがて其時代の全生活、全文明の綜合點であるから、文藝はまた全生活、全文明によつて培はれた花でなくてはならぬ。人間生活の最深所に湧く清水であると共に其時代の生活、其時代の文明が密に之れに味づけてゐる。其時代、其民族若しくは其人を離れて文藝はない筈である。而してかやうな意味で文藝の基本たる吾々の精神生活には常に種々な傾向が輻輳してゐる。此傾向がすなはち其時代なり、民族なり、個人なりの思潮である。つまり思潮とは吾々が生活の總高の上に生ずる傾向であつて、之れと沒交渉な文藝は無意義である。人生即ち文藝とは此意味でなくてはならぬ。思潮即ち文藝といふのも此意味である。吾々は文藝の背後に思潮を見、思潮の背後に文明生活の全景を見なければならぬ。

今歐洲の文藝思潮を見んとするに當つて、吾々はまづ其系統を現代から文藝復興期に溯らせ、更に其淵源たるキリスト教紀元の初年に尋ね上つて、そこに大體の觀察點を立てたいと思ふ。言ふまでもなく現代の歐洲思潮は複雑である。到底何れ

の一つを取つて全部を代表させるといふことの出來ない有樣である。であるから、之れをまづ淵源へ々々々と溯らせて行くと、段々其大なものゝみが殘留して、遂に最も重要な本流を見られるものに達し得るのである。吾々は今こゝで此の最少の淵源を二つ數へる。一つはヘレニズム (Hellenism) であり、一つはヒブライズム (Hebraism) である。

ヘレニズムとはヘラス (Hellas) 民族即ちギリシアの文明に生じた思潮であつて、之れを代表する文藝思潮の產物は夫のホーマー (Homer 405 B.C.) の敍事詩、エスキラス (Aeschylus 525—455 B.C.) ソフオクリース (Sophocles 525-455 B.C.) ユーリピデ井ーズ (Euripides 480—406 B.C.) アリストフアーチス (Aristophanes 448—389 B.C.?) 等の喜劇、フイーデアス (Phidias 500—432 B.C.?) 等の彫刻及びソクラチーズ (Socrates 465?—399 B.C.) プレトー (Plato 427—347 B.C.) アリストートル (Aristotle 384—322 B.C.) 等の哲學に外ならない。

ヒブライズムはヘブリウ (Hebrew) 民族の文明を總括した思潮である。其代表的產物の今日に傳はるものはキリスト敎の舊約書 (Old Testament) が最古唯一の貴重な紀念である。從つてそれから流れ出てゐるキリスト敎其ものがまた生きたヘブリウ思潮の展開である。

第二章　ヘレニズムとヒブライズム

ギリシア思潮とヘブリウ思潮とを歐洲思潮の二大淵源とすれば、此二つのものは如何なる特質を有し、また如何にして相接觸するに至つたか。蓋しヘレニズムは其傳說なり神話なりの中に多數の半神半人的な神々を有し、其戲曲の中に莊嚴な宿命觀を有し、其彫刻の中に冷靜、端麗、明和の趣味を寓し、其哲學の中に理想的、道德的傾向を示し、すべて知識を主とし

て人間の現在生活を興味の中心として、成るべく之れから離れまいとする。言はゞ知識的、人間的、現世的な思潮であつて、おのづから學術道德及び前記の特質に合するやうな文藝宗教の方面に長所を有する。ヒブライズムは之れに反して、宗教を其中心とし、文藝も道德も宗教的色彩を帶びて來る。感情的、神的、來世的に走る思潮である。前者は人間の現在性に根ざし、後者は人間の未來性に根ざしておのづから人生の二大方面を對せしめてゐる。而して此等二つのものが一はギリシアの文藝學術として、一はヘブリウのキリスト教として明に相衝突して來たのはキリスト教紀元のすぐ後である。即ち第一世紀の中頃に於いてローマのネロ（Nero）帝がキリスト教徒に迫害を加へたのが其最も早く且つ著しい例と見られる。それから三百年のあひだ一方ギリシア文明の遺業を代表するローマの主權者と一方ヘブリウ文明の結晶たるキリスト教徒とは絕えず政權の宗教に對する壓迫といふ形で續いて來た。而して第四世紀に及び、コンスタンチン（Constantine）帝が遂にキリスト教に歸依したこと〻、其後をついだジユリアン（Julian）帝が再びキリスト教を亡してギリシア多神の昔に戻さうとした努力とが此大爭鬪の最後の事件となつて、第四世紀を終ると共に、ヨーロッパの中心はキリスト教に征服せられて了つたのである。されば第五世紀以後しばらくのヨーロッパの歷史はヘブリウ思潮全盛の歷史に外ならない。

なほこの二思潮接觸の歷史を材料とした有名な近代文學が三つある。一はポーランドのセンキウイッチ（Sienkiewicz 1864-）の「何處へゆく」（"Quo Vadis"）といふ長篇小說で右のネロ帝を中心にしたもので、當時の狀況を描いてゐる。使徒ピーターが迫害に堪えずしてローマを去らんとする途中キリストの幻影に逢ひ「主よ、何處へゆきたまふ」と叫ぶとキリストが、汝ローマを去る故に我れ代りてローマに行き今一度かしこにて十字架にか〻るべしと答へたので、ピーター恐れてローマに歸り教へに殉して遂にネロの爲に殺される所など美しい文章である。そして此小說の終局は暴君ネロが自殺して、精神的に

ばピーターの勝利になるといふことに終つてゐる。

次はロシアのメレジユコウスキー（Merejkonski 1866—）の三部小說の第一『神々の死』（"The Death of the Gods"）で之はあとに『先驅者』（"The Forerunner"）『ピーターとアレキシス』（"Peter and Alexis"）と續いて即ちヘレニズムとヒブライスムの衝突の歷史を書いた小說である。文明論である。而して『神々の死』は即ちジユリアン皇帝の時代即キリスト教迫害の終期を描いたものである。ちやうど『何處へ行くか』の續きと見られる。次の『先驅者』は更に此二思潮の交錯が文藝複興期のイタリヤの畫家レオナルド・ダ・ヴ井ンチ（Leonard da Vinci 1452—1519）に具現せられたものと見て之を描いたものである。最後の『ピーターとアレキシス』はロシアのピーター大帝に更に此二思潮の交錯を見たものである。

今一つはかのイブセンの時代劇『皇帝とガリラヤ人』（"Emperor and Galilean"）でちやうどメレヂコウスキーの『神々の死』と同じ時代を書いてゐる。これは皇帝ヂユリアンが反キリスト敎の主義を主にして、マキシマスといふ賢人が智慧の樹の上に立てられたギリシア主義の第一帝國と十字架の上に立てられたヘブリウ主義の第二帝國と、一は肉體を主とし、一は靈魂を主とするが皆偏してゐる。將來は此靈肉の一致した第三帝國でなければならぬと說くことを主眼としたものである。

第三章　二大思潮の消息と文藝復興

歷史上中世紀とは第五世紀の末今のイタリヤのローマを中心にした西ローマ帝國の瓦解及東方ビザンチウム（Byzantium）

に首都を移して東ローマ帝國と名づけられるものになつた時から下つて十五世紀の末まで千年許りの間で、其中でも第十一世紀までを闇黑時代（Dark Ages）と呼ぶのであるが、此闇黑時代のあいだ思想界はヒブライズムの全勝に歸しヨーロッパの全文明を擧げてキリスト敎の支配の下に立たしめるに至つた。中世の歴史は要するにキリスト敎全盛の歴史である。即ち文藝も道德もキリスト敎の下にのみ安全に成り立ち且榮えたといつてよい。從つて知識よりも盲信的な感情を先にし、文藝思潮の自由な大膽な發展は見られなくなつた。其上北方の一層未開な民族は盛に南下し來つて既成の文明を蹂躙するし、彼れ是れで所謂闇黑時代を形づくるに至つたのである。されば此時代には文藝思潮の大なるものは殆んど無いと言つてよい。それから十二三世紀頃から種々の事情に伴ひ自然の勢として再び知識の光りを發きかけて來た。言ひかへれば一旦壓倒せられたヘレニズムが再び回歸して來かゝつたのである。之れが文藝復興期の端緒であると共に近世文明の端緒である。

蓋し中世の前半は民族的大變動の時代であつて、從來ギリシア、ローマの文明に遠ざかつてゐた北方の民族が、南方の文明に接觸し混合する時代である。今日のフランス、ドイツ、イギリス等の國民的基礎の築かれた時代である。而して此等民族の中心はチユートン（Teuton）族であつて、之れが早く西ヨーロッパに這入つてはセルト（Celt）民族と合して今日のフランス人となり、中央ヨーロッパでは純粹なドイツ人となり、更に此等の兩者が合してはイギリス人となつてゐる。而して此のチユートン民族の思想感情がヘブリウの思潮と合した所に中世文明の幾ばくかを生じてゐる。其最著しい例は夫のゴシック（Gothic）の趣味と呼ばれるものである。ゴシックは即ちゴート（Goth）民族の趣味でチユートン民族の中心を代表するものと言つてよい。即ちゴシックといふ事は又チユートン趣味といふと同じである。斯やうにして吾々は中世の歴史にヘレニズム、ヒブライズムの外更にチユートン思潮といふものを加へる。此のチユートン思潮若しくはゴシック思潮とヘブリ

ッ思潮若しくはキリスト教思潮との結合が重要の一項となるのである。

紀元五世紀頃から十一二世紀にわたる歐洲はチュートン民族の活動で、其の特色は一面武的男性的一面自由活動的な事であつたから、文學などは發達の餘地が無かつたが、それが稍安定して國民的形式を持ちかけて來ると共に此時代の末からかけて此等の民族が持傳へて來た民族的傳説 (Legends) があつて、それが新に歐洲文藝の要素を豐富にした。其最も著しいものはかのフランス人の間に發生した Chanson de Gestes 即ち英雄豪傑の事業を歌つた歌、就中シャーレマン(Charlemagne)を中心にした Chanson de Roland のやうなもの、北海岸ドイツ人の間に發生した Edda, Saga, Nibelingen Lied 及イギリス人の間に生じた Beowulf, Arthurion Legends 等の如きがそれである。

其の他はたゞ宗教上の歌の如きがある外殆ど文學と云やうなものは無かつた。たゞ此間に於いて建築のみはエジプトからギリシアへ、ギリシアからローマへと傳へて變化し發達して來たものがキリスト教の勢力の下に建築の上に保護せられて中世紀に珍らしい藝術を殘して來た。尤も之も幾分はチュートン民族の侵入のため破壞され、且引つゞいての四五世紀間大した發達はしなかつたが矢張り此闇黒時代の末頃から更に新面目を發揮して來たのである。當時歐洲の大建築はロマチスク式のものとビザンチン式のもの（之はローマ式にマホメツトの趣味が加はつたもの）であつたが此中のロマチスクといふのが已にローマがギリシアから傳へた古樣式の上にチュートンの動的觀念を加へたものである、之を基礎として段々チュートン趣味の多く加はつたものが種々のチュートン民族の間に發生した。之を總稱して廣い意味でゴシック建築と呼ぶが併し其の狹い意味でのものは此の中から更に發達した今日の所謂ゴシック式でアーチの頂の尖つたものである。併し之れを總括してゴシック式の建築は尖塔といひ尖つたアーチといひ皆天を差して向上する氣分を示し、自由な活氣に富んだ心持を示してゐ

る。

前にも言つた如く中世紀の歐洲文明の背部は東ローマのビザンチンである、從つて此時代の文明は又ビザンチン文明といつてよい。而して此ビザンチン文明の特色はヘブリウ思潮であつた、然るに中世紀後半紀、十二三世紀頃から漸く轉化の徴が見はれて來た、其轉化の意味は要するにヘブリウ思潮即ちキリスト教思潮が餘りに知識的方面を壓して了つた反動として其知識的人間的方面が再び頭を擡げかけて來たのであるが、それには一面ギリシア傳來の學問藝術思想と一面チユートン思潮との活動が最も與つて力がある。而して此新機運はイタリアに起つたのである。ビザンチンの文明とイタリアの文明との交代がやがて中世と近世の交代であつた。而して此の變化は主として先づ繪畫と文學との上に見はれた。

第四章　近世思潮の統流と十七八世紀―クラシシズム

近世思潮の特徴たる知識的と現實的とは十七八世紀を通じて益々其行く所を極めんとした。哲學に於て近世の祖と見るべきフランスのデカルト（Decartes 1596―1650）は其哲學の出發點として「考ふる故に我れあり」(Cogito ergo sum) の命題を提起したのを始としてイギリスのロック（Locke 1632―1704）ヒユーム（Hume 1711―1776 の經驗哲學が一直線に經驗以內の事をのみ眞理とせんとする傾向、フランスの Holbach(1723―1789) の“Systéme de la Nature”が極端に天啓超自然の神を排して神はたゞ我々の經驗以內自然以內にありとし近世の自然神教の運動を盛にしたのなどは皆この背景であつた。此中に結晶した藝術は十七世紀の中葉に於て最其光彩を放つた。繪畫に於てはオランダのレンブラント（Rembrandt 1660―1669）スペインのヴェラスケス（Velazquez 1599―1660）就中レムブラントに於て近世の最大畫家を造り出した。手法に於て

題目に於て自然に人間的に明暗强く智慧の光還しく現世相を暴露する書風である。文藝復興期以後の最好近世的藝術である。それが文學に於てフランスを中心として榮えた方面から見ると、もはや此現實的、知識的傾向が極端に流れて弊に入らんとするのを見る、即ちそれが古典主義の發現である、フランスではコルネーユ (Corneille 1606—1684) ラシーヌ (Racine 1639—1699) モリエール (Molière 1622—1673) ボアロオ (Boileau 1636—1711) 等に歐洲の文學の中心を形づくつたが、之は現實的知識的の傾向を更に明に反映したもので文章形式の彫琢、內容の鮮明なる理知、題材の手近なる事、興味の冷笑諷刺等で、要するに理知的と形式的とが其中心特色になつた。ボアロオの詩、藝術論にある箇條の如きがそれを代表する。而して十八世紀になつてはイギリスのポープ (Pope 1688—1744) 等に形式的技巧的理知的冷靜的の藝術が極端に達した。此一脈の傾向を稱して古典主義 (Classicism) といふのである。

而して此傾向は啻に文學のみならず繪畫、殊に歷史書にも又當時の樣式であつたロココ (Rococo) 式の建築にも衣裳風俗にもあらはれて、外形の華美誇大のみを競ふ空虛の風が行はれて來た。而して之がフランスを中心として全歐洲に模倣せられた。蓋しかのブルボン家のルイ十四五世紀 (1648—1715—1774) 王の頃は治平で歐洲權力の中心が此國に集り、獨英其他の國々を風靡して巴里を文明の中心、流行の中心と仰ぐに至つたからである。

さて斯く文藝復興期の知識的現實的傾向が何故に形式的な擬古的な技巧的な古典主義になつたかといふに、第一は其新傾向の自由な所がやゝもすれば粗野に流れると見られたを矯めんとする反動、第二はギリシヤ、ラテンの言語文物の研究にもと〳〵出發した傾向であるため、次第に之を追崇し模倣せんとするに至つた事、第三はフランスといふ國民性が元來こんな傾向を帶び易い事等の理由からである、世の中が斯く段々知識的、形式的、技巧的になつて來ると、玆にそれに對する反動

が起つて來ざるを得ない。十七八世紀の古典的大傾向は茲に十八世紀の後半から之が革新を芽ざして來た。それが即ち十八世紀の新時代である。

斯くクラシシズムが一方に中心傾向を示すと共に側面にはミルトン（Milton 1608-1674）の詩、スピノザ（Spinoza 1632-1677）の哲學の如き、反對の宗教的中世的傾向を把持してゐる。蓋しミルトンの『失樂園』は惡魔の巨擘であり、スピノザは宇宙を神とする思想であるから、以てヘレニズムとヒブライズムのおづからの流脈を見るべきである。

第五章　近代主義――十九世紀――ロマンチシズムとナチュラリズム

蓋し歐洲の思想文藝史の上で眞に近世といひ近代主義（Modernism）といふものは十九世紀以後であつて丁度前來述べて來た紀元第一世紀基督教の發足、十六世紀文藝復興と對して歐洲思想史の三大期と見られるが十九世紀の始りである。有史以來最燦爛たる時代で、今日の文物の基礎は凡て此期に生じたのである。此期は實に複雜である。

政治史上十九世紀の開幕は言ふまでもなくフランス革命である。此革命は政治上の事であるけれども其精神は勿論、其影響が精神上に及した事は比類なく廣大で、又其原因も明に精神上に求めることが出來る。夫のルソー（Rousseau 1712-1778）の藝術思想が實に其源である。即ち十八世紀の後半ルソー出でゝ十九世紀の開幕革命の準備をしたのである。ルソーは文學者である。最人口に膾炙したのは言ふまでもなくその『懺悔錄』（Confessions）で古今の懺悔文學自己告白文學の最大なものである。又 Le Contrat Social や Emile やも有名なもので、此等の論文や小說やで、彼れは當時の社會風習を根本的に革新しやうとしたのであつて、其要旨は凡て所謂「自然に還れ」（Return to Nature）にある。

勿論此等の書が革命の主動力になつたといふのではないが少くも原動力の一つにはなつた。之が十九世紀新文藝の背景の中心である。此等の書が主唱する所は要するに形式打破、赤裸々の內容に歸ること、自然に歸ること、個人の自由等で所謂ルツーイズムである。そして此革命と相應ずる新文藝をロマンチシズムと稱する。

ロマンチシズムの名義の起りは不明なれ共各國同じく、今日ではやはり英語の Romance 即ち傳奇といふことと通じたものとするがよいであろう。此語義はスコツト、ゼームスの『近主義とローマンス』(Modernism and Romance) では凡て人生の現實のあなたに光華を認めた時の感じの總稱だと言つてゐるが、至言である。夢のやうな文藝思想超現實の文藝思想である。蓋しルソー等の前記諸思想にクラシシズムの反動としてヘブライズムの一面を加へたものが之である。即ち知識よりもむしろ情熱、現實よりもむしろ超現實を加へて此にむしろ中世式に歸らんとするもので即ちルソー主義に中世主義を加へたものがロマンチシズムである。

之に對して一方主智的なヘレニズムは文藝の世界を追はるゝと共に、其本領たる思索の世界に進み茲で所謂十八世紀の科學的傾向の端を成したのである。即ち十三四世紀以來の近世思潮の本流たる知識的現實的な傾向が此に結晶したのである。かのニユウトン以來の Gravitation, Nebular Theory, Conservation of Energy の三大說にまで進んだ。また一方にはダーウィン(Darwin 1809-1882) の Natural Selection, スペンサー (Spencer 1820-1910) の Evolution になつた。また心理學が生理的經驗的になり、倫理學が功利主義的になつた。哲學も科學の基礎の上に立つを要するに至つた。

此科學的傾向とルソーの根本的傾向とが合して茲に十九世紀の後半更に新文藝を生んだ。それが自然主義である。Rousseauism + Scientism = Naturalism である、此二大潮流で十九世紀の大部分は掩ふ事が出來る。

第六章　ロマンチシズムの諸現象―其頽廢する所以

そこでロマンチシズムは前に言つた如くルソーの形式打破赤裸々思想に中世主義を加へたものとすれば、そこに知識を拒絶して超現實に對する感情を主とする要素があるのは勿論であるが、十七八世紀を通過した超現實や感情は中世のまゝたるを許さぬ。それは變化されてゐなくてはならない。先づ超現實といふものが中世のやうな神でなく、むしろ人間の主觀で作つた理想といふ如きものに近づいて來なければ十九世紀の人は承知しない。殊にデカルト以來カントが主觀の統一力を先づ立てフェヒテ (Fichte 1762-1814) は之を Ego の方面に於て强め、シェリング (Schelling 1775-1854) は之を萬物皆人間の主觀に統一せらるゝと見、ヘーゲル Hegel に至つて人間の理性を通じて理想は發現し來たると見た。即ち凡てドイツ哲學の理想的傾向が之であると共に、神といひ、超現實といふ本當はむしろ人間の理想の權化であつて、それが純な主觀の中から取り出されたものと考へた。文藝の取り入れる諸現實も之でなくてはならなくなつた。即ち專ら主觀で拵へた、言はゞ空想の或るものを取り入れそれに又感情の誇張したものを加へ、そしてルソーの根本主義打破主義と混合したのがロマンチシズムである。其結果ロマンチシズムは感情の誇張、センチメンタリズム、理想主義、空想主義、形式打破主義及中世主義の遺物たる神秘闇黑非常主義の所々に殘りたるもの等の彩色を見するに至つた。

先づ此等ロマンチシズムの現象を概見するとルソーと前後して早く現ほれたものがドイツのロマンチシズムである。之は一つはフランスに反抗する（言語文藝政治等の上で）といふ動機からも然なり得るのみならず、昔から例のチユートン民族の山林から生れる自由獨立の精神も作用して生じたのである。即ち凡そ千八百七十年代からクロプストック、レッシング、ヘ

ルデル、シラー、ゲーテ等によつて始められたもので此時代をスツルム、ウント、ドラングSturm und Drangといふ。之はフリードリヒ、マキシミリアン、クリンゲル（Freedlich Maximilian Klinger 1758-1831）と云ふ若い作者が作つた芝居の名から來たもので在來の習慣道德を荒しつくした生活を描いたものである。之が當時の時勢の特色だといふので「大あらし時代」といふのである、此等の人々の中で最も著しき人を取り出すならやはり最大人物はゲーテ（Goethe 1749-1832）である。彼の生涯は前後に分れて、前期は若いロマンチシズムの時代、後期は老成して之から脫出した時代である。前期は『エルテルの悲み』(Werther) 之を代表し後期は『フアウスト』(Faust) 之を代表する。「エルテル」に於ては一靑年が戀愛の熱烈な不滿から遂に自殺する經過を描いて、如何に强烈な本能力の前に人生が不如意であるか、それを破らんが爲には生みつからをすら斷絕して厭はないかといふやうな心を書いたものであつて文體からして所謂センチメンタルなもので又所謂「世界苦」(Weltschmerz)の感を歐洲に擴げたものである。即ち此世に滿足し得ないで之を破り超えんとする感情を誇張したものである。フアウストは、其前半部では人生の疑ひから歡樂を追ふのであるが、後半事業に人生の解決を求めるのであつて、單なるロマンチシズムでない所以である。

次にはイギリスにドイツの此ロマンチシズム及びフランスのルソー及革命の影響を受けてワーヅワース（Wordsworth 1770-1850）コールリッヂ（Coleridge 1772-1834）スコット（Scott 1771-1832）シェリー（Shelley 1792-1822）キーツ（Keats 1795-1821）バイロン（Byron 1788-1824）等の人々を出した。此中でワーヅワースは其詩で人間と自然との融和した世界を歌ひ、（"The Last of the Frock"）また幼時が最眞なりとの思想を歌ひ（"Ode to Intimation of Immortality"）又其"Lyrical Ballads"の序論で詩歌を自然の語に返すの論を主張した。コールリッヂは其"The Ancient Mariner"で不思議を歌

つた。シェリーは其詩で人間を狹しとする思想を雲によせ、雲雀によせ秋風落葉によせて歌つた。バイロンは熱烈の感情を誇張して歡樂の理想を追うて而も得られない「世界苦」を歌つたなどがそれである。

次にフランスではシャトーブリアン（Chateaubrian 1768-1848）ユーゴー（Hugo 1802-1885）デユーマ（Duma 1802-1870）などあつたがユーゴーを中心として見ると、彼の劇「エルナニ」(Hernani) で新時代即ちロマンチシズムが樹立せられたである。それは詩形の整齊を破り內容も思想的な熱烈なものであつた。又小說では有名な"Notre Dame de Paris" "LesMiserable"等があつて何れも感情を誇張的に仕組んで書いたものである。又批評家としてのサント、ブーブ（Saint Beuve 1804-1869）が個人的印象を主として在來の類別的批評に反對したのも重大な一現象である。

此等の文學現象と並んでロマンチシズムの最好代表藝術となつたものは音樂で、音樂は今まで藝術中でも甚だ振はなかつたのが、此期から隆盛になつた。蓋し十八世紀のバッハ（Bach 1685-1750）モッザール（Mozart 1756-1791）ベートオベエン（Beethoven 1770-1827）に至つて Symphony 樂が大成しグラック（Gluck 1714-1787）エーバー（Weber 1786-1826）等からワグナー（Wagner 1813-1883）に至つて Opera が大成した。而して此等は一は形式美から人間感情の複雜な發表に至り、一は更に空想的神秘的劇的なものを加へて其要求を極端にしたものである。

其他繪畫にもコロー（Corot 1796-1875）の繪などむしろ此派に屬すべきも特色鮮かならず、建築は特にロマンチックの新作は生じなかつた。

文藝の背後には常に一代の思潮が橫つてゐて、文藝即思潮であることは前にも言つたが思潮、思想といふ事はやがて現實の人生そのもの、生活そのものゝ發現である。即文藝は又直に人生である。現實の人生を取扱ふと少しも異ならぬ心持で藝術

は取扱はるべきである、無用閑散の長物としてでは無い、而して人生はまた凡て我等が生きんとする努力の現れに外ならない。即生命そのものが人生の中核である、即文藝は又生の發現である。就中藝術はさうである、思想とせず實行としないで直接生命そのものとして摑み出すのが藝術の本務である。作るものは直接な生命の現れとして之を作り、味ふものは直接生命の現はれとして之を味ふのである。而して生命の最も痛切に作用する瞬間は我等の知識と感情、即客觀と主觀とが飽和して燃燒する瞬間である。主觀の情緒が切に活動しなくては生命の感は起らないと共にその主觀の情緒は又客觀に何等かの確乎たる眞實ありといふ知識の保證の上に燃える時始めて痛烈に燃えるのである。客觀的知識の保證のない感情は空なものである。即ち空な情緒や空想の上に立つた情緒では痛切な永續する生命は決して現れないのである。藝術は實生活と同じ確實な眞實の上に强い情緒が加つて始めて生ずるのである、眞の藝術は決して空華空想の遊戯や拵へものでなく人生そのものと眞に同じである。

以上感情の熱烈誇張、空想的理想の追求等から段々一方自然の眞實を離れクラシシズムが陷つたと同じく人爲的一時的なものになつて了つて、空な誇張的情緒藝術になつて生命の確實永續の根據を失つたのが此派の弊である。更に此派の特色として人生の藝術化を行はんとした。向上的な、「ねばならぬ」の讃美憧憬の藝術であるだけに文藝の示す所を直實人生に行はんとして玆に悲劇に了つた例が乏しくない。シエリー、バイロン等の悲劇的生涯は其好例である。そこでナチユラリズムが起らざるを得ない。

第七章　ナチュラリズムの諸象——其頽廢する所以

ロマンチシズムが「ねばならぬ」の藝術であり憧憬讃美の藝術であり、人生を藝術化せんとするものであるのに對しナチュラリズムは「ある」の藝術、瞑想觀照の藝術、藝術を人生化せんとする藝術である。ロマンチシズムが其生命の半面、即感情の根據を客觀の眞實に托する用意を怠つて空想誇張に流れたのに反抗して起つた傾向である。從つて主知的に客觀の眞實を特に重大視する。如實此如くなりといふ人生を描いて、現實の眞姿を觀照せしめんとする。而も又情緒の眞實を保證せんとするのである。

　ナチュラリズムの現象としては、知識の客觀的眞實を補はんが爲にするものであつて、文學と繪畫とに其最好代表者を見出だす。文學に於ては特に小說と劇とが中心で千八百五六十年代ロシアにトルストイ（Tolstoy 1828–1916）ツルゲチフ（Turgenief 1818–1883）の諸作出で佛ではユーゴーの勢力落ちフローベエル（Flaubert 1821–1880）の『ボワリー夫人』出で、下つてゴンクウル（Goncourt 兄弟（兄エドモン・ゴンクウル（1822–96）弟ジュール・ゴンクウル（1830–70）ゾラ（Zola 1840–1903）モウパッサン（Maupassant 1850–1893）ユイスマン（Huysmans 1848–1907）等の歡迎せられたのは此の後である。又批評家としては、テーヌ（Taine 1828–1893）が眞に達する道は科學と藝術とにありとしたのなど、更にドイツには千八百九十年頃から之が廣がつてハウプトマン（Hauptmann 1862–）ズーダーマン（Sudermann 1857–）等の戲曲に其發現を見、また北歐洲のイプセン（Ibsen1828–1906）に之を見、ストリドベルグ（Strindberg 1849–1919）に之を見、南歐のダヌンチオ（D'Annunzio 1863–）に之を見、英國のショー（Shaw 1856–）に之を見、ロシアのドストイエフスキイ（Dostoifsky 1821–1881）ゴルキイ（Gorky 1868–）等に之を見、同時にゾラにはコント（Comte 1798–1857）の哲學を忍び、ハウプトマン、ズダーマン等にはショーペンハウエルからニイチエの哲學をも連想せざるを得ない。コントの實證論は經驗的物質的な科學主義の哲學の最好例であつて、之がゾラに影響した

のは勿論、ショウペンハウエルの現實主義即ち生きんとする意志の本能を基礎とする考方からニイチエが個人の本能の偉大を說き之を辿つて遂に道德以上の「超人」に走らんとする思想はハウプトマン等に見える。

印象派も亦ナチユラリズムの一で本來繪畫から來てゐる。一八七〇年代のマチー（Manet 1831-1883）モチー（Monet 1840-）等の展覽會から來たもの、色彩科學の應用である、可成直接に自然に接せんとするナチユラリズムたるは勿論である。

要するに科學的傾向の下に描寫の目的として眞を加へんとした結果科學の眞、（進化、遺傳、心理解剖等）現實の眞（社會問題、遺傳問題、赤裸々狀態等）を描き同じ描寫の方法として寫實的、寫眞的、細寫的、客觀描寫的にしやうとしたが此描寫方法は不滿足になつて印象的になり、此描寫目的が不滿足になつて、玆に自然主義頽廢の端を啓いた。

所謂本來自然主義、寫眞的自然主義が、外形だけの細寫にも及ばないといふので瞬間的の印象描寫に入つたのは方法としてナチユラリズムの頽廢を救ふ最好の道であつた。

たゞ目的として描いた人生の眞の見方には行止りが生じた、彼等は餘りに科學的表面的の知識に入り過ぎた、それも初の內はよかつたものも段々時代が移ると共に淺く見えて來た、問題們のものなどがさうである。のみならず、そこで進んだ問題はまだよい、懷疑はまだよいとしても、それに解決を加へるに及んでいよ〳〵いけなくなつた、狹くなつて來た。即ち人生は到底不可解無理想であるとか、懷疑から直ぐ絕望に入つて棄鉢になるとか、冷な灰色な締めに入るとか、刹那の燃燒のみに入るとかして弊に座した。此等も一解だが此等は餘りに現在にこがはり過ぎた其結果、凡て淺薄に見えたり、不完全な理屈に見えて情が之に被さらなくなつて色の褪めたものになつた。未來を見てもつと深い人生觀に入る必要が生じた。そこから新藝術が生じたのである。

第八章　最近の諸傾向――結論

ナチユラリズム以後の傾向は人生觀の變動及それより生ずる情の補足といふことで出立する。即ち我々は此懷疑不安の人生といふことに止息しないで何か光を先途に見たい。少くとも此未來をかける欲望はある。此慾望を動かして見る人生に行きたい、過去のロマンチシズムの空想的理想の眞でもなくナチユラリズムの淺い科學的眞でもない。もつと深い眞に觸れたい。而して之に感情を動かして生命を味ひたい。此要求の最著明に見はれた文藝が所謂神秘主義（Mysticism）及象徴主義（Symbolism）である。而して此藝術の今日の最好代表者はベルギーのマーテルリンク（Maeterlink 1862-）である。元來シムボリズム運動は一八九〇年前後から夫のベルレーヌ（Verlaine 1844-1896）等が主唱したので又デカダン（Decadents）とも稱し、其作多くは誇張的晦澁的であつた。併し根底に右に云つた如く一層深い眞に行きたいといふ要求があつて、それが深いだけに神秘晦澁であつたと見れば當然である。而して神秘であるから既に尋常の言語事象では現されなくなつて象徴を用ふるに至つたのである。

シンボリズムとは要するに無限最深の眞理を、有限普通の現象で標象するので其種類は夫れ〴〵あり得るが自然の現象が凡て直ちにシンボリズムであると見る所まで行かなければ眞の宗教的神秘までは達しない。路傍の一介の石にもはつと思ふ程の驚き若しくは不思議を感ずる瞬間が眞の神秘である。マーテルリンクはむしろ論文家である。其 The Treasure of the Humble 其他樣々の論文に彼の運命神秘の哲理を見ると共に其作の多くは此神秘をシムボル式に現はしたもので最よい例は愛の神秘的運命を中心とした『ペレアスとメリサンド』“Pelleas and Melisande”と死の神秘的運命を中心とした『タ

ンタヂールの死』"The Death of Tintagiles"及び不幸の神秘的運命を中心にした『闖入者』等である。

此派は尙今後に其結果を試みるべき若い文藝であるが、他にも更に其別派と見られるものがある、要するに此等を假に Neo Romanticism と總稱すれば此派に對する不滿足は其神秘なる眞と之を表象したものとの關係が逆である事である。即ち作者が感じてゐる程の神秘がぴつたりと其表象に結合してゐない爲、作り物おもちやといふやうな感を與へるのである。マーテルリンクのものなどやゝもすればさうである。つまり現實の中から自然に搾り出した神秘又は神秘に近い(必ずしも神秘でなくとも立派なものが幾らもあり得る)眞を其搾り出した現實と共に描いて貰ひたい。其描法は印象的でも寫實的でもよい、現實の何人もおもちやだ作り物だと思はない所から溯つて神秘に入るやうに描いて貰ひたい。神秘から下つて之に或現實を當て嵌めた行方がよくない。つまり餘りに主觀的になり、一歩すれば昔のロマンチシズムの空想的なのと撰ぶ所無きにいたるのが缺點である。

此に於て吾等は新ロマンチシズムの先には新ナチユラリズムを認める。即ち神秘の眞又は之に近いものにまで眞を過去のナチユラリズムから動かすと共に之を飽くまで何等かの形での現實と密接せしめて矢張り空な事や過去の夢よりも現實の生活の痛切な中から痛切に神秘を搾り出した作風のものでなくてはならないと思ふのである。

抱月全集第三卷 終

大正八年八月廿七日印刷
大正八年八月三十日發行

（豫約出版）



著作者　故島村抱月

東京市麴町區飯田町一丁目二番地
發行者　株式會社天佑社
代表者　小林政治

東京市芝區愛宕下町二丁目五番地
印刷者　牛坂三郎

東京市芝區愛宕下町二丁目五番地
印刷所　邦文社

發行所

東京市麴町區飯田町一丁目二番地
株式會社　天佑社
電話番町長一一七九番
振替口座東京一〇一二八番






EAST-ASIAN LIB. UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 02954 9508